

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدم

هذا هو ديوان الأعشى أبي بصير ميمون بن قيس بن جندل بن عوف بن سعد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل . وترجع صلتى به إلى سنة ١٩٣٤ ، حين كنت طالباً في قسم اللغة العربية بجامعة فؤاد ، فكلفت بكتابة بحث عنه ، فيما يكلف به الطلبة من بحوث . فلما تخرجت في الكلية اخترته موضوعاً لرسالة تقدمت بها في سنة ١٩٤٠ للحصول على درجة الماجستير ، بإشراف أستاذي الدكتور طه حسين بك ، فكان لتوجيهه أثر كبير في تقريب الشاعر من نفسه وفي اتخاذ العصر الجاهلي ميداناً لدراستي المستقبلية . وقد تبينت وقتذاك أن طبعة الديوان الأوروبية — على ما بذل في إخراجها من جهد كبير — لا تسلم من بعض وجوه النقص . ولم تزل فكرة طبع الديوان من جديد تراودني منذ ذلك الحين ، حتى يسر الله بإيجازها في هذا العام ، بعد عمل اتصل ثلاث سنوات .

والأعشى في اللغة هو الذي لا يبصر في الليل ويبصر في النهار . وقد فسرهُ بعض اللغويين بسوء البصر ، وفسره بعضهم بالعمى . ولكن التفسير الأول هو أشهرها .

والملقبون بهذا اللقب من الشعراء كثير ، أحصى منهم الأمدى في « المؤلف والمختلف » سبعة عشر شاعراً بين جاهلي وإسلامي . وهم يميزون بينهم بنسبتهم لقبائلهم ، فيقولون أعشى همدان وأعشى باهلة وأعشى تغلب وهكذا . وأشهر هؤلاء جميعاً شاعرنا أعشى بنى قيس بن ثعلبة . فقد كان أحد الذين اختلف فيهم قدماء النقاد ، ففضله بعضهم على سائر شعراء الجاهلية . وكانوا يسمونه « صنّاجة العرب » لجودة شعره ، ولما له في الآذان من دوى ورنين ، حتى ليخيل لسامعه أنه ينشدُ على جرّ الصنّج . وقد نشر المستشرق الألماني رودلف جايّر Rudolf Gayer هذا الديوان للمرة الأولى سنة ١٩٢٨ . نشره عن ست نسخ ، هي كل ما أمكن جمعه من النسخ المخطوطة للديوان ^(١) . واستعان بعد ذلك بعدد ضخم من المکتب العربية بلغ في مجموعه خمسمائة وتسعة وستين مؤلفاً ، استخرج منها جميعاً كل ما روى للأعشى من شعر ، وأثبت في الملحقات رواية كل بيت من أبيات الديوان ، جاء ذكره في واحد من هذه المکتب ، مع قراءات النسخ المختلفة .

والواقع أن مجهود الناشر في الديوان يعتبر مثالا للدقة والأمانة العلمية وللجد على العمل الطويل الذي اتصل في خدمة هذا الكتاب أربعين عاماً . وقد اعتمدت على هذا المجهود القيم في طبعتي هذه ، فبدأت عملي من حيث انتهى جايّر . ولذلك كان من حق هذا المستشرق على أن أعتبر عملي في الديوان إتماماً لمجهوده المضي ، وثمرة لعمله المتصل الدؤوب . وقد ختم جايّر ديوان الأعشى — كما جاء في رواية ثعلب — بجمع ما عثر عليه مفرقاً في المکتب مما نسب إلى الشاعر من شعر

(١) وهي نسخة من مكتبة الاسكوريال — وعليها كان جل اعتماده — وأخرى من دار المکتب المصرية ، وثالثة من ستراسبورج ، ورابعة من زاخو — والنسختان الأخيرتان منقولتان عن نسخة القاهرة — وخامسة من ليون ، وسادسة من باريس .

وأكثره أبيات متفرقة ، نسقها وحاول أن يلائم بينها بضم ما يتفق في البحر والروى .
على أن كثيراً من هذه الأبيات واضح الخطأ في نسبته لأعشى قيس ، مثل القطعة (١٢١) :
تطرد القرى بحراً صادق وعكيك الفَيْظِ إن جاء بقر
فهو لطرفة من قصيدته :

أصحوت اليوم أم شاقك هراً ومن الحب جنون مُستعر
والقطعة (١٢٢) :

كأن المدام و صوب الغمام وريح الزامى ونشر القطر
فهى لامرئ القيس من قصيدته :
أحار بن عمرو كئى خمر ويعذو على المرء ما يأتى
والقطعة (١٢٩) :

خف القطين فراحوا منك أو بكرؤا وأزعجهم نوكى فى صرفها رغبر
فهو أول رائية الأخطل المشهورة .
والقطعة (١٦٢) :

ولج بك الهجران حتى كأنما ترى الموت فى البيت الذى كنت تعرف
فهى البيت الثانى من فائيه الفرزدق :
عزفت بأعشاش وما كدت تعرف وأنكرت من حدراء ما كنت تعرف

وبعض هذه القطع واضح الخطأ فى نسبته للشاعر ، مثل القطعة (١٣٥) التى يشير فيها الشاعر إلى عثمان ومروان . ومعظمها رواية محرفة لأبيات فى الديوان ، مثل القطع ٨٤ ، ٨٥ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٧٠ ، ١٧٨ ، ١٨١ ، ١٩٢ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ .
من أجل ذلك ضربت صفحا عن هذا القسم من ملحقات الديوان ، ولم ألفت إليه . وحصرت عملى فى تقويم نص الديوان - كما رواه ثعلب - وتيسير الانتفاع به .

أما النص فقد كانت الأخطاء فيه كثيرة فى الجزء الأخير . ويرجع ذلك لأسباب كثيرة ، منها ما أشار إليه جابر من قدم الخط وصعوبة قراءته فى نسخة الاسكوريال ، وما أصابه من العطب نتيجة الحريق والبلل . وقد زاد مهمته صعوبة إهمال الناسخ ورداءة خطه من آثار الملل أو التعب قرب نهاية المخطوط . ومنها إصابة هذا المستشرق الجليل بشلل فى جانب جسمه الأيمن أثناء نشر الديوان . والعجيب حقاً أن هذا المصاب الخطير لم يصرف الرجل الكبير عن المضى فى عمله ، مستعيناً ببعض أصدقائه وتلاميذه . يضاف إلى ذلك أن الشرح الذى يصحب النص فى مخطوط الاسكوريال ، فيساعد على فهمه وتقويمه ، كان يقل بالتدريج ، حتى خلت القصائد الأخيرة منه خلوا تماماً .

وقد اعتمدت في تقويم النص على ملحقات الناشر ، التي أثبت فيها خلافاً للنسخ ورواية الآيات كما جاءت في كتب اللغة والنحو والأدب . ولم أسمح لنفسى بالخروج عن هذه الروايات إلا حين يبدو التصحيف واضحاً .

مثل البيت (٤) من القصيدة (٢٦) :

كَأَنَّكَ لَمْ تَشْهَدْ قَرَابِينَ جَمَّةَ تَغِيثُ ضِبَاعٍ فِيهِمْ وَعَوَاسِلُ
فَقَدْ كَانَ التَّصْحِيفُ وَاضِحاً فِي الشَّطْرِ الْآخِرِ وَصَوَابُهُ (تَغِيثُ ضِبَاعٍ) .

ومنها البيت (١١) من القصيدة (٣١) :

تَشْكِيٌّ إِلَى فُلْمِ أَشْكَمٍ مَنَاسِمَ تُرْمَى وَخُفّاً رَهِيصاً
وَصَوَابُهُ (مَنَاسِمَ تَدْمِي) .

ومنها البيت (٥٥) من القصيدة (٣٦) :

وَلَقَدْ أَمْنَحَ مِنْ عَادِيَتِهِ كُلِّمَا يَحْسِمَنَّ مِنْ ذَا الْكَشْحِ
وَصَوَابُهُ (كُلُّ مَا يَحْسِمُ)

ومنها البيت (٣) من القصيدة (٤٩) .

تَرَاهُمْ غَيْرَ أَثْبَاطٍ بِمَزْرَعَةٍ تَوَابِعٍ لِلْحِمِّ حَيْثَا ذَهَبُوا
وَصَوَابُهُ (غَيْرَ أَثْبَاطٍ بِمَزْرَعَةٍ)

ومنها البيت (٩) من القصيدة (٥٦)

فَقَبُّوا نَحُونَا لَجِبَا بِهِذَا السَّهْلَ وَالْأَكَا
وَصَوَابُهُ (يَهْدُ السَّهْلَ وَالْأَكَا) .
والبيت (٢٦) من هذه القصيدة .

بِمَثْلِهِمْ غَدَاةَ الرُّوحِ يَجْلُو الْعِزَّ وَالْكَرَمَا
وَصَوَابُهُ (غَدَاةَ الرُّوحِ)

ومنها البيت (٦) من القصيدة (٦٠) :

وَلَوْ أَنَّ مَا أُسْرِقْتُمْ فِي ذِمَائِنَا لَدَى قَرَبٍ قَدِوْكَدَتْ وَأُنِي لَهَا
وَصَوَابُهُ (... فِي ذِمَائِنَا ... قَدِوْكَدَتْ ...)

ومنها البيت (٧) من القصيدة (٦٣) جاء في طبعة جابر (سَهَرَتْ بِالْعِشَاءِ) وَصَوَابُهُ (سَهَرَتْ) . والبيت (٩) منها جاءت قافيته (مَصْدُوفٍ) وَصَوَابُهَا (مَسْدُوفٍ) . والبيت (٢٥) منها ، كان (غَيْرِ الصَّدِيفِ) ، فصاحتها (غَيْرِ الصَّرِيفِ) . والبيت (٢٦) منها ، كان (ذَاهِبَاتٌ) ، فصحته (ذَاهِبَابٍ) . والبيت (١٦) من القصيدة (٦٥) . كان فيه (الْقَنْقَرِيَّةُ) ، فصاحتها (الْعَبْقَرِيَّةُ) . والبيت (٣) منها ، كانت قافيته (كَبُودٌ) ، وَصَوَابُهَا (كَنُودٌ) . والبيت (١٨) منها ، فيه (أَجْزَأَلَتْ)

وصوابه (أَحْزَأَلْتُ) . والبیت (٢٧) منها ، فيه (والسَّدْلُ الْفَرِيدُ) ، وصوابه (والسَّدْلُ الْقَرِيدُ) والبیت (٣٧) منها ، رسم الشر الأول منه هكذا (. . . حَانِكِ لَوْ سَأَلْتَ قُتَيْلَ عَنَّا) وهو (فَأَنْكِ لَوْ سَأَلْتَ قُتَيْلَ عَنَّا) ، ولم يسقط من الشعر شيء كما توهم النقط . والبیت (١) من القصيدة (٦٧) ، جاء في النسخة الأوروبية :

وَإِذَا أَتَيْتَ مُغْنِيًا فِي دَارِهَا أَلْفَيْتَ أَهْلَ نَدَى هُنَاكَ حَبِيرٍ

وصوابه (. . . مُغْنِيًا . . . وَخَيْرٍ) :

هذه أمثلة لما قومه اعتمادا على المعنى ، مما بدا التصحيف والتحريف فيه واضحا . ولا أرى داعيا للاستقصاء والإحصاء ، فانما قصدت إلى التمثيل ، لا الغرض من جهد جابر ، الذي هو موضع إعجابي الشديد . أما الذي اعتمدت فيه على ملاحق الديوان فهو كثير لا داعي للإشارة إليه . وقد كان على فيه ترجيح رواية على أخرى ، حين يبدو فساد الرواية المثبتة في النص أو مجانبها للصواب . ويكثر أمثال هذا التحريف في النصف الثاني من الديوان ، ابتداء من القصيدة (٣٨) . ولكنها تزيد في آخر الديوان ، وخاصة حين يقل الشرح أو ينعدم إلى درجة المسخ والتشويه ، بحيث يتعذر فهم النص في عدد كبير من الآيات ، ابتداء من القصيدة (٦٠) حتى نهاية الديوان .

أما ما هدفت إليه من تيسير الانتفاع بالديوان ، فقد كان جهدي فيه محصورا فيما يلي :

(أولا) مراجعة الشرح ، وتعقب ما فات الشارح منه ^(١) . ويقل الشرح - كما أشرت - في النصف الثاني من الديوان حتى ينعدم تماما في القصائد الأخيرة .

(ثانيا) التقديم للقصائد بالتعريف للأعلام والأحداث التي تشير إليها ، مع بعض الملاحظات العامة عليها ، والإشارة في صدر كل قصيدة إلى بحرها .

(ثالثا) تقريب الشعر إلى القارئ بتقديم نثر كامل للقصائد يقابل النص الشعري . وهذا النثر يشبه أن يكون ترجمة للنص القديم إلى لغة حديثة ، تقرب الدارس منه وتنير أمامه الطريق . فقد بدا لي أن الصعوبة في ممارسة النصوص القديمة لا تقف عند غرابة الألفاظ والتراكيب . ولكن جزءا كبيرا منها يرجع إلى طريقة تصور هؤلاء الشعراء القدماء للأشياء . فمن الواضح أنها تختلف اختلافا كاملا عن طريقة تصورنا لها ، لاختلاف البيئة زمانا ومكانا ، ولتغير القيم الأخلاقية والاجتماعية تبعاً لذلك . ولهذا كان شرح المفردات والأساليب وحده لا يكفي لفهم الشعر وتذوقه . هذا إلى أن بعض الدارسين قد لا يعينهم الشعر نفسه من ناحيته البلاغية والفنية ، إذا كان قصدهم إلى الدراسات التاريخية أو الاجتماعية . وأمثال هؤلاء يستطيعون الاستغناء عن النص بالترجمة النثرية .

وقد حرصت في نثرى لهذا الشعر على أن أحتفظ ما استطعت بجوه وبتأثيره ، فخربت في هذا السبيل كثيرا من الأساليب . حاولت أن أحتفظ في النثر بقافية الشعر ووحدة البيت ، كما فعلت في القصيدة (١) . ولكنني رأيت أن التقيد بالقافية يحد من حريتي في الشرح والتوضيح ، فغيرت القافية كلما استعصى على المضي فيها ، كما فعلت في القصيدة (٢) .

(١) وقد أثبت الناشر في مقدمته أن هذا الشرح ليس لثعلب ، وأن عمل ثعلب في الديوان لم يتجاوز رواية النص ، لأنه لاحظ أن الشرح لا يمتشي مع النص في بعض الأحيان . ولذلك رجح عنده أن يكون هذا الشرح منقولاً عن نسخة أخرى من غير رواية ثعلب .

ولكنى تبذنت مع ذلك أن الصعوبة لا تزال قائمة ، وأن مثل هذا النثر على قربة من اللغة الشعرية في التنعيم لا يؤدي الفائدة المرجوة منه ، بتقريب هذا الشعر من المعاصرين وإعانتهم على تذوقه . ولذلك حاولت محاولتي الثالثة بتقديم النثر في شكل مجموعات ، تصور كل مجموعة منها عددا من الأبيات المترابطة المعنى . ورأيت أن هذه الطريقة تسمح لي بإبراز مواطن الجمال ولفت القارئ إلى دلالات بعض الأبيات . وقد فعلت ذلك في القصائد (٣ - ١١) . ولكنى عدت آخر الأمر إلى الاحتفاظ في نثرى بوحدة البيت ، مع الإبقاء على طريقي السابقة في إبراز الصلات بين الأبيات ، والتنبيه إلى تنقل الشاعر بين مختلف الأغراض ودلالات هذا الانتقال .

وتركت كل هذه المحاولات ، فلم أعد إليها لتوحيد شكلها وردها إلى نمط واحد ، فقد ظلت حتى الآن مترددا في التفضيل بينها وفي ترجيح إحدى هذه الأساليب على الأساليب الأخرى ، لأن لكل منها مزية . فعرضتها كما هي ، وتركت الحكم في المفاضلة بينها للقارئ .

(رابعاً) ووضعت في آخر الديوان فهرس المفردات اللغوية وللأعلام والأماكن والأغراض والمعاني ، لتيسير الانتفاع الكامل بالنص الشعري . كما وضعت جدولاً لتصحيحات النسخة لأوروبية ، ولما بينها وبين هذه النسخة من مخالفة ، حتى لا أفرض فهمي على القارئ .

* * *

وقد ساعدني في إخراج هذا الكتاب جماعة من الأصدقاء . فنفضل الأستاذ شوقي أمين بمعاونتي في مراجعة مسودات الطبع ، وأسدى إلى كثيراً من الآراء النافعة التي اقتنعت بكثير منها وأخذت به . وتفضل الزميل الأستاذ محمد أبو الفرج المعيد بقسم اللغة العربية في جامعة فاروق بوضع الفهارس اللغوية للديوان ، كما تفضل محمد أفندي عبد اللطيف الشويمى الطالب بليسانس الآداب بوضع الفهارس للأعلام والأماكن والقبائل والأيام . وتفضلت الأنسة عزة كرامة ، المتخرجة في قسم اللغة الانجليزية بجامعة فاروق ، بترجمة المقدمة الألمانية للمستشرق جابر في الطبعة الأوربية . فإلى هؤلاء جميعاً أقدم شكرى الخالص .

وأخيراً ، فقد يكون من المفيد أن أضع بين يدي القارئ ترجمة لمقدمة جابر في الطبعة الأوربية للديوان . فهي - على ما فيها من نفع - درس خلقي رفيع في إنكار الذات ، والتفاني في خدمة العلم ، وحمل أمانته حتى الموت .

رمل الاسكندرية ١٠ فبراير سنة ١٩٥٠

محمد حسين

مقدمة الطبعة الأوروبية لديوان الأعشى

لرودلف جاير

تمكنت في نفسى فكرة نشر أشعار الأعشى ميمون منذ أكثر من أربعين عاماً . فبدأت وقتئذ في جمع كل ما يتعلق به، واستحضرت نسخاً من مخطوطات ديوانه في ليدن والقاهرة . ولكننى حين علمت أن ثوريك Thorbecke يستعد لنشر هذا الديوان ، وأنه فوق ذلك يمتلك صورة للمخطوط الإسكوريالى ، حين علمت بذلك وضعت كل ما جمعت تحت تصرفه . فأخذ بعضه، ثم طلب منى ما جمعته من أساس البلاغة للزحشرى ، فأرسلته إليه . وهو يكون الآن جزءاً من مخططاته في هذا الموضوع . ولكنه توفي للأسف بعد ذلك ، قبل أن يتخطى المرحلة الأولى من أبحاثه ، وقبل تكملة مجموعته .

وفي ١٧ فبراير سنة ١٨٩٠ أرسل إلى أوجست مولير August Muller من كونيغزبرج خطاباً ، يعرض على فيه إتمام ما بدأه ثوريك من ديوان الأعشى ، إذ أخذ على عاتقه مهمة إصداره بمعاونة سوكين Socin بعد أن عين خلفاً لثوريك في هل Halle ، فقبلت عرضه . ثم أحال على رئيس الجمعية الشرقية والألمانية المجموعات المتعلقة بالأعشى والمجموعتين اللتين تعرفان في مكتبة الجمعية بـ Ms.Th- A.30 ، بعد مشورة مولير وموافقة أرملة ثوريك ، وبذلك أصبح في حيازتي المخطوط الإسكوريالى ، الذى هو أساس الجزء الأكبر من هذا الكتاب . وسيأتى الكلام عنه بإسهاب . كما أصبحت في حيازتي مخطوطات ثوريك الموجودة باللمزة الثانية ، وهى تتكون من ٣٦٦ صفحة ، وأكثرها أوراق منفصلة فى حجم الفلسكاب duodez.quart.Oktav . وتكون الأوراق المحصورة بين رقم ٢٧٧ و ٣٥٣ كراسة واحدة مجلدة ، فيها مقارنات بين المخطوط فى نسخ باريس وليدن وستراسبورج ، كما تحتوى الصحيفة ٣٥٤ وما بعدها إلى ٣٦٦ على معلومات شتى عن خطوط أخرى . أما الأوراق المنفصلة من ١ إلى ٢٦ ، ومن ١٧١ إلى ٢٧٦ ، فتحوى على ملاحظات متباينة غير مرتبة . وتحتوى الصحف من رقم ٢٧ إلى ٢٧٠ على ملاحظات أخرى وبيانات ، قد رتب ترتيباً أبجدياً حسب قوافى الأبيات . كما أن الجلدة الخارجية للكراسة التى سبق ذكرها ، والتى استعملت بعد انفصالها كغطاء للمجموعة كلها ، تحمل كذلك بعض الملاحظات . وقد كانت جميع هذه الملاحظات توافق فى أغلب الأحيان آرائى الشخصية ، ولكنى مع ذلك سررت ، لأنها أتاحت لى فرصة مراجعة مجموعتى وتمحيصها . ومن الواضح أننى توسعت فى أبحاثى خلال السنوات السبعة والثلاثين الماضية ، وأضفت إليها كثيراً من الزيادات . وقد اجتمع لى من البحث عن آثار الأعشى فى مختلف المصادر قدر لا بأس به ، وظهر لى المركز العظيم الذى يتمتع به هذا الشاعر فى جميع العصور بين العلماء ، فركزه كشاعر يأتى بعد امرئ القيس مباشرة .

يضاف إلى كل ذلك أن مجموعة من زملائي وضعوا تحت تصرفى كل ما جمعه عن الأعشى ، كما أنهم أرسلوا إلى مجلدات مكتوبة باليد من مقتطفات صعب على الحصول عليها .

وقد كانت الصعوبة الكبرى التى اعترضتنى ناتجة عن رداءة حالة المخطوط الإسكوريالى العظيم القيمة ، مما وقف عقبة فى سبيل قراءته . وقد تولانى اليأس مراراً بعد ما عانيت فى سبيل قراءته ، فقررت — كمحاولة أخيرة — أن آخذ بعض القصائد

المنفردة من المخطوط الاسكوريالى — وكان لدى منها مايكنى — وأن أقارنها بقصائد أخرى فى نفس المعنى من أشعار الأعشى الأخرى . ثم إننى حاولت ، بفحص الشرح والتوضيح المراقبين للشعر فى نفس المخطوط وفى مخطوطات أخرى ، أن أفهم طريقة الشاعر فى التعبير . وعلى هذا النحو تكون كتابى « قصيدتان للأعشى — فىنا ١٩٠٥ ، ١٩١٩ » . ومع مايبعدولى من النقص فى هذا الكتاب ، فأنا مدين له بالمعلومات الكثيرة التى استفدتها من العمل فيه ، وبأنه كان سبباً فى لفت نظرى إلى عمل الأساسى ، فتشجعت واستأنفته مزوداً بقوة جديدة . وقد كان السير تشارلز لايل Sir Charles Lyall هو السبب فى تحمل هيئة جيب التذكارية E . J . W . Gibb Memorial نفقات الطبع . فبدى به فى خريف ١٩٢٢ ، ولم يصادف أى تعطيل يذكر ، حتى عندما أصبت بشلل فى جانب جسمى الايمن أقعدنى حتى اليوم . وأنا أرجو أن لا يؤثر هذا المصاب كثيراً فى عملى ، وأن لا يترك به آثاراً ملحوظة .

وإنى لا أنجز عن شكر جميع من تكاتفوا معى على إتمام هذا العمل الشاق ، فعددهم الكبير يحول دون تسميتهم ، وإن كان أغلبهم قد ذكروا فى فهرس الكتاب . وأحب أن أعبر عن عظيم امتنانى لهيئة جيب التذكارية ، لتحمل نفقات الطبع . كما أننى أدين بالشكر لرئيس جمعية الشرق الألمانية ، الذى سمح بإبقاء مخلفات ثوريك لدى لمدة تقرب من أربعين سنة . كما أننى أشكر من أعماق قلبى جميع أصدقائى وتلاميذى الذين ساعدونى فى هذا العمل الشاق بمختلف الوسائل ، وخصوصاً الأستاذ الدكتور براو Braw ، الذى أعاننى أنا المقعد بكل ماأوتى من قوة ، والأستاذ الدكتور كوفالسكى Kowalski فى كراكو Krakau ، الذى راجع النص العربى وأضاف إليه نصائح عملية مفيدة ؛ وكذلك السيد كرنكو Herr Krenkow فى بكنهام Beckenham ، الذى لم يدخر وسعاً فى أن يمنحنى من قراءاته المتعمقة آراء جديدة ، والأستاذ بيغان Bevan من كمبردج Cambridge ، الذى أمدنى بمقترحات جلية لإصلاح النص الشعرى وتفسيره . فألى هؤلاء أتقدم مرة ثانية بوافر الشكر ، كما أذكر بالخير مرة أخرى دار هلتزهاوزن للطبع Holzhausen ، التى أتمت عملها بكل عناية ودقة .

ر . جايير R. Gayer

« حاشية »

وصلنى فى يوم ٢٤ يناير سنة ١٩٢٨ ، ومجلدى لم يخرج بعد من المطبعة ، خطاب من ميمون عبدالعزيز ، القارىء العربى بالجامعة الإسلامية بألجيرا (U.P.India) Aligarh ، يعرفنى فيه بأنه فى أواخر ديسمبر سنة ١٩٢٧ وجد فى مكتبة المدينة . برامبور Rampur مخطوطاً غير مضبوط بالشكل ، يحتوى على ٣٣ قصيدة للأعشى ، وبأنه سيقارن هذا النص بما جاء فى كتابى وإنى أتمنى أن أحص ملاحظاته فى الطبعة الثانية لكتابى بما تستحقه من التقدير ، وأشكره شكراً صادقاً على صنيعه هذا .

كيفية وضع وإنشاء الكتاب

وضعت تحت تصرفى لهذا المجلد من أشعار ميمون الأعشى الكتب والمخطوطات الآتية :
المخطوط الاسكوريالى : أمكننى استعماله من إحدى الصور الشمسية من مخلفات ثوريك لدى جمعية الشرق الألمانية . ولقد

ساعدنى على قراءة بعض الأوراق غير الظاهرة الصور التى النقطةها بـ سانشى P.Sanchez فى الإسكوريال ، التى وصلتني عن طريق هيئة جيب التذكارية . ولما كان شرحا كاسيرس Casiris وديرنبورج Derenbourg غير وافيين ، ولا يخلوان من أغلاط ، فقد وجدت نفسى مضطرا إلى الاعتماد - قدر المستطاع - على هذا المخطوط القديم الوافى فى محتوياته ، كى أقدم نسخة دقيقة تعتمد على الشرح السابق ذكره .

ويتكون المخطوط من ١٣٤ ورقة مكتوبة من وجهيها . ويحتوى الوجه الأول والثانى للمخطوط على ١٩ سطرا ، أما البقى فيتكون من ١٨ سطرا فقط . وعلى ذيل المخطوط الأصيل كتب بين قوسين () بخط يدل على أنه لمكتب أوروبى من القرن الثامن عشر (قد يكون هو كاسيرس) وبأرقام إنجليزية ، تعداد للصفحات يفاير الرقم الصحيح . وقد نتج الخطأ من أن عدد الصفحات فى هذا التعداد - وهو ١٣٩ - قد دخلت فيه أربع صفحات كانت فى مقدمة المخطوط ، ثم سقطت منه الصحيفة رقم ٣١ فلم تلاحظ عند العد . ولم يلاحظ ديرنبورج ذلك ، فنقل الرقم غير الصحيح فى فهرسه . أما انثناء الفرخ فلا يظهر فى الصورة الشمسية لعدم وجود أرقام بكل وجه . ولكن الظاهر أن الأفرخ كانت مطوية خماسيا ، كما هو الحال فى كتب الشرق العربى . وعلاقة الورقة ١٠٨ ب (التى هى فى الواقع ١٠٣ ب . انظر ص ١٧٣ س ١٤) بالقصيدة ١٨ ، التى تقع فى الكراسة السابعة ، تدل على ذلك . لأن هذه القصيدة تقع فى الورقة ٦٨ (التى هى فى الحقيقة ٦٣) ، أى فى الكراسة الخامسة السابعة ، فى حين أنها تصبح فى الكراسة الثامنة إذا كان الطى رباعيا ، وفى السادسة إذا كان الطى سداسيا^(١) . وإذا كان مقياس الصورة الشمسية يطابق الأصل ، كان طول الورقة ٢٣٣ مم وعرضها ١٦٢ مم .

ولا يمكن معرفة مادة الورق من الصورة الشمسية ، ولكن من الجائز جدا أن يكون من ورق الخرق (الكهننة) . أما الكتابة ، فقد أصابها ضرر كبير بسبب آثار الحريق ، الذى أدى إلى إخفاء معالم المثلث الأعلى للناحية الخارجية بكل ورقة ، وكذلك الكتابة حتى السطر الرابع من الداخل . ثم إن الماء الذى استعمل فى إخماد النار قد جعل الخط الملاصق للجزء المحروق غير مقروء إلا بصعوبة كبيرة . كما أنه أثر فى بعض المواضع على السطر الأخير من الجزء الأسفل . أما العنوان فقد حفظ من التلف بسبب وجود أوراق فوقه أو جلدة قديمة له . أما الصفحات الست الأخيرة للكراسة ١٤ فكانت فريسة الاله . وبذلك ضاعت نهاية المخطوط ، وضاع معها إمضاء الكاتب وتاريخ الكتابة .

ويبدأ المخطوط من الصفحة ٥ ب (التى هى فى الحقيقة ١ ب) . وقد وزعت الكتابة على مساحة الصفحة بطريقة تجعل البيت الواحد من الشعر المكتوب بخط كبير يحتل عرض الصفحة كلها (١٣٠ مم) فى مجموعات ثنائية غالبا أو أكثر ، بينما يحتل الشرح المرافق للنص مساحة أصغر عرضها ١١٠ مم بخط أصغر . ونهايات السطور فى الشعر وفى الشرح منسقة تنسيقا دقيقا ، مما أدى إلى تطويل القافية فى الأبيات القصيرة ، حتى تتساوى مع السطور الأخرى ، فى حين أن الكاتب لم يعن بالفصل بين الشطرين فى الأبيات .

(١) الكلام هنا غير مفهوم لى . فسطر ١٤ من صحيفة ١٧٣ الذى يشير إليه فى الطبعة الأوروبية ، والذى يقع فى ص ١٠٨ فى الأصل . هو نهاية الحديث عن منافرة طامر وعلقة . وقد كان الطبيعى أن يلى ذلك القصيدة ١٨ (التى تقع فى ص ٦٨ فى الأصل) ، لأنها فى تنفير عامر على علقة ، فالكلام السابق مقدمة لها . ولست أعرف وجه استدلاله بهذه الصلة على أن الورق مطوى طيا خماسيا .

أما الملاحظات التمهيدية لكل قصيدة فقد كتبت بنفس الخط الصغير . والخط الذي كتب به المخطوط هو خط النسخ العربي القديم جدا . وهو يدل على يد متمكنة مبدعة . ولكن شيئا من عدم العناية يظهر قرب نهاية المخطوط ، نتيجة الملل أو التعب . وكذلك يظهر عدم العناية في الخط الذي كتب به العنوان ، وهو يحمل طابع العصور القديمة جدا ، كما يبدو من ملاحظة العين في لفظ (صنعة) ، مما جعل خبيرا مثل جرومان Grohmann يحدد تاريخ المخطوط بالقرن الرابع على الأكثر ، ويفصل وضعه في القرن الثالث الهجري . كما أن المخطوط الشعري والمقدمة والتفسير كلهما مشكلة تشكيلا تاما حسب المتفق عليه في العصور الأولى (فتستعمل مثلا العلامة ~ بدلا من ء ، _ بدلا من ء) ، وهنا أيضا دليل على ما لوحظ من أن التشكيل يعطى عناية أقل من النص ذاته ، وهذا ظاهر في التفسير ، حيث يوضع السكون بدلا من حركة الإعراب . كما يلاحظ وضع التشديد بدلا من قاعدة اللومير (?) Laumir regeln فتطول غالبا بالميم^(١) . وتظهر دقة الكاتب في أنه يترك الكلمات أو الجمل غير المفهومة لديه بدون تشكيل . ومع هذا فلا يجب أن يظن أن التشكيل غير قابل للطعن في أغلب الأحيان . ويعرض لنا الشكل أيضا حينما يتناول التحريف الحروف المتقاربة في الرسم ، كالتحريف بين الضاد والظاء وكل هذا دليل قاطع على وجود أصل قديم ، حينما كان رسم الضاد والظاء متقاربان ، فكأننا نرى هكذا b ، b ، إلى أمثال هذا التحريف . ثم إنه من العسير جدا التمييز في الحالات الفردية بين الدال والراء والواو .

وعنوان المخطوط موزع كالآتي :

سِفْرُ فِيهِ شِعْرُ الْأَعَشَى وَ (هو ميمون)

بن قيس بن جندل

من صنعة أبي العباس أحمد بن يحيى

المنبؤ بـمـعـلـب رـحـمـه الله

وهو لعل بن زيد بن محمد بن يعيش الأسطواني (?)

وفقه الله وأرشد

ثم

ثم تصير من بعده رحمه الله لحفيده على بن جعفر بن علي بن زيد وفقه الله وحرزه فالشراء في العشر الوسط من ذى القعدة عام أحد وعشرين وستمئة .

أما السطر الذي يعود على المالك الثاني فقد كشط أولا ثم محى بعد ذلك .

ويحتوى المجلد على ٧٣ قصيدة بالخط الكبير ، من القصيدة رقم ١ إلى ٤٢ ، ومن ٤٧ إلى ٧٦ ، ثم القصيدة ٧٧ إلى البيت ٢٦ منها . (في حين أن القصائد من ٤٣ إلى ٤٦ كتبت بالخط الصغير) . والذي يدل على أن العناية لم تكن في إيجاد مادة دقيقة الشكل موحدة المنظر هو التشابه الذي يبدو في بعض القصائد بتكرار بعض الأبيات ، كالذى نجد بين القصيدتين (٥١ = ٦١) ، (٦٠ = ٧٢) . وقد ذكر جامع الأشعار في مقدمة بعض القصائد أسماء الرواة الذين اعتمد عليهم في نقل تلك القصائد ، أمثال

(١) لا أعرف ماذا يتصد بقاعدة اللومير Laumirregeln .

أبي عمرو بن العلاء في القصائد ٦ ، ١١ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٥٢ ، ٦٥ ، ٦٦ ، وأبي عبيدة في القصائد ١ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، وأبي عمرو الشيباني في القصيدة ٥٦ . أما في القصيدة ٢٩ فقد أشار فيها إلى اسم راويتين ، وهما أبو عبيدة وأبو عمرو بن العلاء . وهذه الملاحظات مكتوبة بالخط الكبير ، ماعدا الملاحظة المرافقة للقصيدة ٥٥ . أما رواية القصائد الأخرى فلم يشر إليهم جامع الديوان .

والمقدمات التمهيدية والشروح التي ترافق النص الشعري لقصائد ميمون وافية في البداية ، وتكثر تدريجياً بدرجة كبيرة . ولكنها تأخذ في الانقضاء عند النهاية ، فلا نجد سوى تفسير لبعض المفردات . وكثيراً ما نصادف معلومات تاريخية وافية تبعث جدتها على الدهشة ، مثل أسطورة طسم وجديس ، ومنافرة عامر وعلقمة ، ونبا الحرب بين هراكليوس Heraklios وكسرى أبرويز ، وواقعة ذى قار ، ونحو ذلك . ولا شك أن هذا المخطوط كان يمكن أن يكون كاملاً في نوعه لولا كثرة ما فيه من الفجوات . أما عن تشعب معلومات الجامع وسعة اطلاعه فنظهر في فهرس الرواة المرافق للمخطوط .

ثم إن الشرح لا يهتم — كما هو الحال في معظم شروح الدواوين — بالمفردات والأعراب فقط ، بل يتعداهما إلى معلومات فياضة واسعة نادرة . فكثيراً ما يتمثل في شرحه بأبيات من شعراء كثيرين فيهم من لا نعرفه . بل لقد يذكر في نص الديوان الشعري رجلاً للأعشى في بعض الأحيان .

وقد ذكر في عنوان المخطوط أن أشمار ميمون الأعشى من صنعة ثعلب ، فتوهم كاسيرس وديرنبورج أن التفسير من صنع ثعلب أيضاً . ولقد ظننت أنا هذا في بادئ الأمر ، مما أدى إلى الخطأ فيما ذكرت في الغلاف الداخلي للكتاب في الصحيفة رقم ١ . ولكني لم أكن أجد أقدم في عملي بالديوان حتى تبين أن الشرح لم يكن يرافق النص الشعري لثعلب . والأسباب التي دفعني إلى هذا الرأي جلية إذا درست الملاحظات بدقة . وسأجملها فيما يلي :

١ — كثيراً ما يتناول التفسير البيت بقراءة مخالفة لنص ثعلب الشعري ، فمثلاً :

القصيدة (١) ذكر فيها البيت (٣٣) هكذا (آلت طليحا) بينما هي في التفسير (آضت طليحا) .

» (١٢) نجد في البيت (٢٠) كلمة (وَتَبْطُنُ) . ويدل التفسير في الموضعين على أنه يتبع نصاً آخر غير نص ثعلب (١) .

» (١٦) » (٤٢) (بأسد خفية وصعاد)

» (١٧) في البيت (١) نجد (الظهيرة) بينما يتناول التفسير الكلمة على أنها (الوديقة)

والبيت (١١) » (أجرد) » » » (أجرد)

القصيدة (٢٨) في البيت (٣٢) » (دياراً) » » » (دياراً)

» (٣٢) » » (٩) » (عانس) » » » (عابس)

والبيت (٢٩) » (تلاحق) » » » (تلاحق)

القصيدة (٣٥) في البيت (١١) » (مرجاً) » » » (مرجلاً)

(١) لأنه يقول في الشرح ١ : ٣٣ (. . . ويروى وتبطن بفتح التاء عن أبي عبيدة) . ويقول في الموضع الثاني ٢ : ٢٠ (. . . ويروى بأسد خفية وصعاد) ، فهو يفترض في الحالين أن رواية الشعر في النص تخالف هاتين الروايتين ، مع أنهما في الواقع تتفقان معهما . وهذا يدل على أن الشرح يتناول نصاً مخالفاً لنص ثعلب .

والقصيدة (٣٦)، يشير فيها عند شرح البيت (٣١) إلى (تخفف) مع أن هذه الكلمة لم تذكر في النص الشعري . والخلاف بين النص والشرح على هذا النحو كثير جداً .

٢ — كثيراً ما يسير الشرح في سياق القصائد على نظام مخالف لترتيب نص ثعلب . فنجد في القصيدة (٢٣) مثلاً أن تفسير الأبيات يجرى على هذا الترتيب (٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٨) . ونجد كذلك في القصيدة (٣٥) أن البيت (٢٣) يأتي بعد البيت (٢٤) . وكذلك يختلف ترتيب الشرح في القصيدة (٥٣) في الأبيات (٩ — ١٣) . وفي القصيدة (٣٤) يرى البيت ٤ يشابه ٣ ، مما يدل على أن النص الذي يتناوله الشرح ليس به البيت (٤) ^(١) . ثم إن قصة المناقرة وضعت في الشرح بين القصيدتين ٣٧ ، ٣٨ مع أنها لا تتصل بهما أدنى اتصال ، وذلك بدلا من جعلها مقدمة للقصيدتين ١٨ ، ١٩ . ومع كل ذلك نرى أنه توجد بعض المطابقة بين التفسير وبين نص ثعلب .

٣ — يلاحظ أن أكثر الرواة وعلماء اللغة الذين ذكروا في التفسير من البصريين ، مع أن المعروف أن ثعلباً علم من أعلام الكوفيين . وحتى إذا فرضنا أن هذا العالم الكبير لا يتعصب لمذهبه ، فيذكر أسماء رجال لهم منزلتهم في البصرة ، مثل أبي عمرو ابن العلاء والأصمعي وأبي عبيدة ، تلك الأسماء التي ذكرت مراراً في التفسير ، فإنه ليس من المعقول أن يهمل الإشارة إلى أعلام السكوفة أمثال الفراء والكسائي إهمالاً كاملاً . هذا وليس من السائع ولا المقبول أن يذكر رئيس المذهب الخالف لمذهبه بمنزلة هذه السكوة ، خصوصاً وأن هذا الرئيس (وهو ابن دريد) يصغره بعشرين عاماً . مع أن اسم ثعلب لم يظهر في التفسير كله إلا ثلاث مرات فقط . (ص ١٢٩ س ١٦٣ ، ٥ : ١٨٨ ، ١ :) وقد ذكر في هذه المواضع ذكراً عابراً . وفي مقابل ذلك نجد أن الكتاب الوحيد الذي ذكر فيه ثعلب من كتب البصريين هو كتاب العين لثعلب .

على أننا إذا نفينا عن ثعلب أى صلة بالتفسير — على ضوء ما قدمناه من قرائن — فستظل أمامنا مهمة البحث عن صاحب هذا التفسير . وليس يسعنا إلا أن نذكر آسفين عجزنا عن حل هذه المشكلة ، لأنه لم يذكر أى اسم مع العنوان ، كما أن نهاية الكتاب قد فقدت . ولكن من الجائز أن يكون صاحبه أحد اللغويين الأندلسيين الذين ارتقوا بعلم اللغة في الغرب عند أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع (مدارس فلوجل اللغوية ص ٢٥٦ وما بعدها Flugel, Gramm, Schulen) . وربما كان له يد في المخطوط الإسكوريالى . فالتأليف بين نص ديوان ثعلب وبين التفسير المبني على رواية البصريين يلائم الاتجاه الأسباني ، الذي كان يميل إلى جمع المعلومات وتهذيبها . هذا — على ما أرى — هو كل ما يمكن معرفته عن شخصية المفسر . أما عدم موافقة الشرح لنص ثعلب ، والخلاف الذي نجده بينهما في بعض المواضع ، فهذا ما لا نعلمه . وعلى العموم ، فإن من المرجح جداً أن يكون هناك نص آخر يسير مع التفسير ويلأئمه أكثر مما يلأئمه نص ثعلب . وقد يبدو لنا أن نتساءل بعد ذلك إن كان من الجائز اعتبار الخط دليلاً على التفرقة بين التفسير والنص ، فنعتبر الخط الكبير لثعلب ، والخط الصغير للمفسر . ولكن هذا الفرض لا يلبث أن يضعف حين نلاحظ أن المقدمات مكتوبة بالخط الكبير ، ومعنى ذلك أنها ينبغي أن تكون لثعلب ، وهو مالا يجوز ، لأن الأسماء التي ذكرت للاستشهاد بها ليست من مذهب ثعلب كما أسلفنا . أما عن النص الشعري فهو لثعلاب لاشك في ذلك . وكل ما عداه فهو من عمل الشارح (عند ذكر الشعر سأرمز له بحرف E — وهذا فيما عدا الخط الصغير — أما الباقي فسأرمز له بحرف E^k)

(١) يقوله في شرح البيت (٣) في الطبعة الأوربية (وروى آخر : وأرى الغواني لا يواصلن امرءاً فقد الشباب وقد يصلن الأمردا) مع أن هذا هو البيت (٤) في نص ثعلب وهذا يدل على أن البيت الرابع غير موجود في النص الذي يتناوله الشرح .

مخطوط دار الكتب المصرية في القاهرة (فهرست ٤ / ٢٤٠) : وقد أمكننا استعماله من نسختين قام بنقلهما مصريون ، الأولى منهما في مكتبة جامعة ستراسبورج تحت الرمز S P 2 ، والثانية في ساخو . وقد وضعت الأولى تحت تصرفي . ولست أرى داعيا للإطالة في شرح هذا المخطوط ، فالفهرس مطبوع وفي متناول اليد . على أن الخط لا يكاد يتميز لقدمه . ويحتوي هذا المخطوط على مجموعة من ١٥ قصيدة لرواة غير معروفين . وترتيبها كالآتي حسب أرقامها في كتابي هذا : ١٥ ، ١٢ ، ٥٥ ، ١٢ ، ٧٨ ، ١٧ ، ٣ ، ٤١ ، ٧٩ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ . أما ترتيب الأبيات في القصائد فيمكن معرفته من الملاحظات المدونة في ملحقات الديوان . أما القراءة فتتفق غالبا مع ماورد لأبي عبيدة ، ولكنها تخالفه في بعض الأحيان . ولذلك كان من الصعب البت برأى قاطع في شخصية الكاتب . والنص غير مضبوط بالشكل . أما مقدمات القصائد فتقتصر على « وقال أيضا » ، كما لا يوجد به شرح أو ملاحظات قصيرة . وسأرمز لهذا المخطوط بحرف C بينما أرمز بـ C^a لمخطوط ستراسبورج ، وبـ C^b لمخطوط زاخو .

مخطوط جامعة ليدن (Gr, 2023) : لا يختلف هذا المخطوط عن مخطوط القاهرة إلا في بعض الأخطاء الناتجة عن النقل وقد نقلت عن الأصل سنة ١٢٩٦ بالمدينة . ولم يذكر شيء آخر عن الأصل الذي نقلت عنه . ومحتوياته هي نفس محتويات مخطوط القاهرة . وسأرمز لهذا المخطوط بالحرف L

مخطوط مكتبة باريس (Suppl. Ar 2168) وقد استعنت به في مخطوط ساخو وثوريك . ونجى التعليقات في هذا المخطوط في نهاية بعض القصائد . وقد طبعتها في أول ملحقات هذا الكتاب . وعلى العموم ينطبق هذا المخطوط على مخطوطي القاهرة وليدن . وسأرمز له بالحرف P . وتكون مخطوطات القاهرة وليدن وباريس تلك المجموعة التي أسميها بالديوان الصغير لتشابه محتوياتها . ولما كان جامع هذه القصائد الخمسة عشر لم يذكر ، نرى أنفسنا مضطرين إلى الترجيح فيما يتعلق بشخصيته . ولقد ذكر بن النديم صاحب الفهرست أن جامعي أشعار الأعشى ميمون ثم ثعلب (ص ٧٤ ، ١٥٨) ، وأبو بكر بن الأنباري (ص ٧٥) ، والسكري (ص ٧٨) ، وأبو عمرو الشيباني (ص ١٥٨) ، والأصمعي (ص ١٥٨) ، وابن السكيت (ص ١٥٨) ، والطوسي (ص ١٥٨) . وذكر العيني ^(١) (ج ٢ ص ٢٩٣ س ١٤) أبا القاسم الأمدى . وأشار ابن خير ^(٢) إلى ابن دريد (ط . كودرا ص ٣٩١) . وبين هذه المجموعة من الأسماء لا نجد إلا اسما واحدا يمكننا اعتباره إذا فكرنا في جامع الديوان الصغير ، وذلك هو الأصمعي ، الذي اشتهر بأمانته في نقل الأشعار القديمة . ولقد أشار ديروف Dyroff في كتابه عن تاريخ نقل ديوان زهير ص ١٣ إلى أن من بين الـ ١٨ قصيدة الموجودة في شرح الأعلام ^(٣) يمكنه التصريح بأن الـ ١٦ قصيدة الأولى فقط هي الصحيحة ، بينما تحتوي مجموعة ثعلب لديوان زهير على ٤٢ قصيدة . لذلك يمكننا أن نظن أن الأصمعي هو جامع الديوان الصغير لشعر الأعشى غير أن القصيدة ٨٢ المشكوك في صحتها لا يصح أن تلقى تبعها على عاتق الأصمعي ، لأنها مذكورة في ذيل المخطوط ، ومن الجائز أن يكون شخص آخر قد أضافها فيما بعد . وتضم هذه المجموعة كذلك فيما تضم القصيدة ١٥ ، وهي تشمل على بعض الأبيات التي تدل على تبعية قرشية (الأبيات ٣٤ — ٣٩) ، وهذا دليل على أن القصيدة بحالتها الراهنة قديمة جدا ، وعلى أن جامع الديوان الصغير قد وجدها على هذه الحالة فنقلها بأمانة . غير أن أحوال جاهلية العرب ليست واضحة كل الوضوح

(١) هو بدر الدين محمود بن أحمد بن موسى بن أحمد العيني (٧٦٢ — ٨٥٥ هـ) كان مؤرخا ومحدثا . وأصله من حلب ، ومولده في عنتاب ، وإليها نسبته . نقل بين حاب ومهر ودمشق والقدس . وتوفى في القاهرة . وأشهر كتبه (عمدة القارى في شرح البخارى) طبع في الأستانة سنة ١٣٠٨ في ١١ جزء .

(٢) هو مجمل بن خير بن عمر من علماء القرن السادس في الأندلس (٥٠٢ — ٥٧٥ هـ) . كان مقرئا نحويا لغويا أدبيا . وكتابه الذي يشير إليه جابر هو فهرست ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في ضروب العلم وأنواع المعارف . طبع ضمن المكتبة الأندلسية في مدريد .

(٣) هو الأعلام الفتنرى من علماء اللغة الأندلسيين في القرن الخامس .

الآن . فإذا صادفتنا أبيات . شكوك في صحتها ضمن قصيدة مقطوع بصحتها ، كان من المجازفة أن نقطع فيها برأى . والأقرب إلى الصواب عندئذ أن يقتصر عملنا على دراستها . ومع كل ذلك فنحن غير واثقين من أن الأصمعي هو حقيقة جامع الديوان الصغير . وبعد ، فالأبحاث التي قام بها كرنكوف لم توصله إلى مجموعات أخرى لشعر الأعشى ميمون . وعلى ذلك فالخطوط الأربع الذي ذكرتها هي أم كتابي هذا .

غير أن المخطوطات الثلاثة (ثعلب ، E^k ، الديوان الصغير) ليست في حالة جيدة . فالخط الاسكوريالى في الأولى قديم تصعب قراءته ، والمخطوطة الثانية لا يفهم منها شيء إلا بمساعدة التفسيرات التي تذكر في بعض الأحيان ، وأما الثالثة فهي ذرية مضبوطة بالشكل ، ثم هي مع ذلك لا تحتوى إلا على $\frac{1}{x}$ مافي النسختين الآخرين . لذلك لم اعتمد في $\frac{1}{x}$ القصائد إلا على المخطوط الاسكوريالى ، الذي يتخلله تفسير لا يطابق سياق الأبيات في كثير من الأحيان .

وعلى هذا فإني أجد أن من المستحيل وضع نص واحد لهذا الكتاب . فالفجوات في نص ثعلب كثيرة ، والتفسير لا يفيد في هذه الحالة لأنه لشخص آخر . وقد جعلت الأسبقية لنص الديوان الصغير ^(١) ، حين تتفق القصائد التي يروها مع القصائد التي في نص ثعلب ولكنني قدمت E^k عليه حيث كان موافق لنص ثعلب على أنني اضطرت في حالات كثيرة جداً إلى مراعاة قصائد أخرى منفردة ذكرت في أجزاء ومجلدات متباينة ، وكان من الواجب في هذه الحالة أن تطابق إلى حد ما نص ثعلب . والنصوص المروية مختلفة ومتشعبة جداً . وعلى العموم فنص ثعلب هو الهيكل الأساسي ، فيما عدا الجزء الذي أدخل فيه E^k بعض القصائد التي لم يعرفها (وهي القصائد ٤٣ — ٤٦) ^(٢) ، وفي الجزء الذي انفرد فيه الديوان الصغير برواية قصائد لم تصل إلينا من المخطوط الاسكوريالى ^(٣) .

وسأميز المواضع التي أكملت في طبع النص العربي بوضعها بين قوسين () إذا كانت قد أخذت من النص التفسيري ، أما إذا أخذت من مصادر أخرى فسأضعها بين [] . وسأرمز بـ < > لما اعتمدت فيه على الظن . وسأشير في ملاحظاتي بملاحق الديوان إلى المواضع التي أكمل فيها النص من الديوان الصغير ، مبيناً مبلغ تمشية مع نص E . أما الفجوات التي تبقى بعد كل ذلك فسأشير إليها بصف من النقط . وقد فضلت أن أفصل النص الشعري عن تفسير المخطوط الاسكوريالى تيسيراً للقراءة والفهم . ولقد عثرت أثناء تنقيبي في المخطوطات والمطبوعات المختلفة على أشعار كثيرة للأعشى لم يذكرها ثعلب أو الديوان الصغير لأسباب مختلفة ، فجمعت هذه القصائد في ملحق خاص كما جرت عليه العادة في مثل هذه الأحوال . وهذه القصائد لا تنقص في كميتها عن النص الشعري بكثير . على أن كثيراً من الأشعار التي تنسب للأعشى ليست لميمون ، بل هي لشعراء آخرين يشتركون معه في هذا اللقب ، ولكنهم ينتسبون إلى قبائل أخرى . ولذلك قسمت المقتطفات ، بين ما يرجح أنه للأعشى ميمون ، وما يظن أنه لغيره ، وجعلت هذا الملحق بأقسامه المختلفة ذيلاً للديوان ، لعله يفيد القارئ . وقد أثبت البحث الدقيق أن بعض القطع المنسوبة للأعشى هي في الحقيقة من شعر خاله المسيب — وقد كان ميمون روايته — فالخط في هذه الحالة قريب غير مستبعد . ولذلك جمعت شعر المسيب ، وضممته إلى ذيل الديوان .

وسوف أشرح القصائد التي جاءت في الديوان شرحاً أوفى في كتاب آخر مستقل ، أتناول فيه حياة ميمون وصناعته وشعره وقيمه الفنية ، وأوضح فيه طريقة جمع نص ثعلب ، وأضم إلى كل ذلك فهراس للكلمات وللأعلام وغير ذلك .

(١) يتكون الديوان الصغير كما أشار سابقاً من نسخ القاهرة وليدن وباريس (C.L.P) .
(٢) وهي — كما ذكر عند كلامه على مخطوط الاسكوريالى — مكتوبة بخط صغير ، يخالف الخط الكبير الذي كتبت به القصائد الأخرى .
(٣) بمقارنة ما جاء في كلامه عن مخطوط الاسكوريالى ومخطوط القاهرة يتبين أن القصائد التي انفرد بها الديوان الصغير هي القصائد ٧٨ إلى ٨٢ ، والجزء الأخير من القصيدة ٧٧ ابتداء من البيت ٢٧ إلى نهايتها . وقد أشار في كلامه عن مخطوط الاسكوريالى إلى أن الصفحات الستة الأخيرة من الكراسة ١٤ كانت فريسة للهب

الأعشى

حياته وفنه

في أطراف هضبة نجد الجنوبية الشرقية - بإزاء مكة - واديان كبيران يمتدان من الشمال إلى الجنوب ، يسمى أحدهما وادي (العرض) والآخر وادي (قرآن) ، تجري فيهما الغدران وتفيض العيون ، فتتشر السائمة في المراعي المنبسطة ، ويكثر النخيل . ومن هذين الواديين يتكون الإقليم المعروف باليمامة ، يفصله عن الخليج الفارسي أرض البحرين مسيرة عشرة أيام ، ويتصل جنوبه الغربي بأطراف اليمن ، بينما يتصل في غربيه بأطراف الحجاز ، يفصله عن مكة مسيرة أربعة أيام . وكان هذا الإقليم مشهوراً بعدوبة مياهه ، وطيب لحومه ، وخصب مراعيه ، ووفرة حنطته ، وحلاوة تمره . وكان يمتاز عما حوله بحياة أقرب إلى الاستقرار . فقد نشأت فيه بعض القرى الصغيرة ، وانبثت خلاله بعض الحصون من عمارة شعبي (طهم) و (جدريس) البائدين ^(١) ، كالمشقر ومُعْنِق والثُرْمَلِيَّة ^(٢) .

في هذا المكان استقرت قبائل بكر — تجاورها بعض بطون من تميم وعبد القيس — منتشرة فيما بينه وبين البحرين إلى أطراف سواد العراق . وفي قرية من قرى هذا الإقليم تسمى (منفوحة) ، على جانب وادي (العرض) ، نشأ شاعرنا ميمون بن قيس بن جندل ، في بطن من بطون (بكر) ، عرفوا بالفصاحة ^(٣) إسمهم بنو قيس بن ثعلبة .

ولم يحفظ لنا التاريخ شيئاً عن نشأة الشاعر الأولى . وجل مانعرفه أنه نشأ راوية لخاله المسيّب بن عكس ، وهو شاعر رباعي من شعراء ضبيعة المقلين . ثم تنقطع عنا أخباره بعد ذلك ، فلا نراه إلا شاعراً مشهوراً مرهوب الجانب ، يطوف أنحاء الجزيرة العربية من أقصاها إلى أقصاها ، مادحاً الملوك والأشراف . أما محاولاته الشعرية المبكرة ، فلم يبق لنا منها إلا بعض أرجاز في الهجاء وفي التحريض على القتال ^(٤) .

وقد اقترن ذكر الأعشى عند القدماء بشعر الحر ، فعدوه أشعر شعراً بين الجاهلين . والواقع أن شعر الحر لم يحظ بعناية

(١) طسم وجدريس من قبائل العرب البائدة كما د وثمود . وقد أوردنا طرفاً من أخبارهم في شرح القصيدة (١٣)

(٢) كانوا يسمون هذه القبايا من حصون طسم بتلا (بضمين ، جمع بتيل على وزن تبتل) . وهو بناء مربع مثل الصومعة ، مستطيل في السماء ، مبني من الطين . وقد رآه المسلمون في القرن الثالث أو الرابع ، وذكر أحدهم أنه أدرك بتيلاً منها طوله ٥٠٠ ذراعاً . ولعل زرقاء اليمامة قد نظرت جيش تبع من أحدها . ومن هذه التبل بتيل حجر (بنتح فسكون) . وقد كان أهل اليمامة يتحصنون بهذه الأبنية في حروبهم كما نرى ذلك في حروب الردة (فتوح البلدان ص ١٠٠) . وربما سموا هذه الأبنية قصوراً مبالغة في تقديرها ، لأن العرب لم تعرف العمارة والبناء

(٣) الأغاني ج ٩ ص ١٠٩

(٤) راجع القطع ٤٣ - ٤٦ ، ٥٠ الديوان .

ملحوظة من شعراء الجاهلية ، إذا استثنينا نفرًا قليلاً ، منهم حسان بن ثابت وعكرى بن زيد وعلقمة بن عبدة . واست أقصد بذلك أن الجاهليين لم يقولوا شعراً في الخمر ، ولكني أريد أن أقول إن شعرهم في الخمر لم يكن مقصوداً لذاته ، وإنما كانت تذكر الخمر في مناسبات عابرة ، حين يشبهون رضاب صواحبه بها ، أو يشبهون ذهولهم عند فراق الصاحب والأحباب بذهول شاربها ، فيقولون في ذلك البيت أو البيتين أو الثلاثة . فهي حمراء كدم الذبيح أو كدم الغزال ، وريحها كالسك ، وهي معتقة مما حمله التجار من هذا المكان أو ذاك من مصانع الخمر في الشام أو العراق .

كانت نعمة الفخر تشتمل على سائر الشعر الجاهلي ، وتطلى على أغراضه المختلفة ، فتطبعها بطابع حماسي . ولذلك كانوا يذكرون الخمر أكثر ما يذكرونها حين يتمدحون بفتوتهم وبإنفاقهم للمال في اللذات وبمبالغتهم في إكرام الضيف . وخير ما يصور هذا اللون من شعر الخمر الحماسي أبيات طرفه في مطولته :

وَلَسْتُ بِجَلَالِ التَّلَاعِ مَخَافَةً وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ الْقَوْمُ أَرْفِدُ
فَإِنْ تَبَغَيْتُ فِي حَلَقَةِ الْقَوْمِ تَلَقَّيْ وَإِنْ تَقَنَّصْنِي فِي الْخَوَانِيتِ تَضْطَدُ
... وَمَا زَالَ تَشْرَابِي الْخَمْرَ وَلَدَّتْ وَبِمَعْنَى وَإِنْفَاقِي طَرِيفِي وَمُنْطَلِي
إِلَى أَنْ تَحَاكُمَنِي الْعَشِيرَةُ كُلُّهَا وَأَفْرَدْتُ إِفْرَادَ الْبُعَيْرِ الْمُعَبَّدِ
... أَلَا أَيُّهَا اللَّائِي أَحْضَرُ الْوَعْيُ وَأَنْ أَشْهَدَ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدِي
فَإِنْ كُنْتُ لَا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي فَدَعْنِي أَبَادِرَهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي
وَلَوْ لَا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ حَاجَةِ الْفَسَى وَجَدَّكَ لَمْ أَحْفَلِ مَتَى قَامَ عَوْدِي
فَمِنْهُمْ سَبَقِي الْعَازِلَاتِ بِشَرِبَةٍ كُمَيْتِ مَتَى مَا تَعْمَلُ بِالمَاءِ تُزِيدُ
وَكَرَّيْ إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَنَّبًا كَسِيدِ الْغَضَا نَبْهَتُهُ الْمُسَوَّرِدِ
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالِدَجْنِ مُعْجِبٌ - بِيَهْكَنَةٍ تَحْتَ الطَّرَافِ الْمُعْمَدِ
مَتَى تَأْتِنِي أَصْبَحُكَ كَأَسَا رَوِيَّةً وَإِنْ كُنْتُ عَنْهَا غَانِيًا فَاعْنِ وَأَزْدِدِ
... كَرِيمٌ يَرْوِي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ سَتَعْلَمُ إِنْ مِتْنَا غَدًا أَيُّنَا الصَّدِي

فالصورة التي تتمثلها من الشعر هي صورة رجل يفتصب متعته اغتصاباً من الحياة الفانية ، ويسبق الموت إلى لذته ، ويرى أن حياة الفرسان تقوم على ثلاثة أشياء ، خمر وقتال ونساء . فذكر الخمر هنا مقترن بذكر القتال . والشاعر لم يقصد إلى وصفها ولم يفصل فيه ، ولكنه وضعها في مكانها من حياة الفتيان ، الذين يؤدون للفتوة حقها في الحرب وفي السلم .

أما الأعشى فقد جاء شعره في الخمر مغايراً لسائر الشعر الجاهلي ، تشيع فيه الحياة ، ويشف عن الصلة العاطفية التي تقوم بين الشاعر وبين موضوعه . والواقع أن الأعشى كان مفتوناً بالخمر وبمجالسها ، لا يمدل بها شيئاً ، ولا يستطيع لها فراقاً . حتى لقد يروون في قدومه على النبي وعدوله عن الإسلام أنه لم يهتم بتحريم الإسلام للزنا والقمار والربا ، ولكنه جزع أشد الجزع حين علم أنه يحرم الخمر ، فعاد من مكة إلى البصرة ليستنفذ ما بقي له منها قبل أن يحرمه منها الدخول في الدين الجديد . بل إنهم

ليذهبون في تصوير ولعه بالحجر إلى أبعد من هذا الحد ، فيزعمون أن بعض ولاية اليمامة سأل عن داره فدل عليها ، وسأل عن قبره فأخبر بأنه في فناء الدار . فقصده إلى هذه الدار فإذا هو رطب . فلما سأل عن علة رطوبته أخبر بأن الفتيان يجتمعون حول القبر فيشربون ، وقد جعلوه مجلس رجل منهم ، فإذا جاء دوره صبوا فوقه الكأس .

أطال الأعشى في شعر الحمر وفصل . واقتن في وصفها ووصف بيوتها وتصوير أثرها في النفس . وقدم لنا صوراً دقيقة رائعة لمجالسها في بيئات متنوعة متباينة ، بعضها حضري مترف ، وبعضها ريفي ساذج . واتسمت خمرياته بالسهولة والسلاسة والخلاعة وتدفق العاطفة . وكان موقفاً غاية التوفيق في اختيار القوالب الشعرية التي تناسب هذا الفن .

وقد أشار القدماء إلى أثر الأعشى في شعراء الحمر الذين جاءوا بعده كالأخطل وأبي نواس . ويطول بنا المقام إذا نحن أحصينا معانيه التي تداولها الشعراء من بعده ، ولكننا لانرى بأساً من الإشارة إلى بعضها على سبيل المثال :

يشبه الأعشى اندفاع الحمر من الإبريق أو الزق باندفاع الدم من عرق مقطوع حين يقول :

فَتَرَى إِبْرِيْقَهُمْ مُسْتَرْعِفًا بِشُمُولِ صَفْقَتِ مِنْ مَاءِ شَنْ
وَإِذَا غَاضَتْ رَفَعْنَا زِقْنًا طَلُقَ الْأَوْدَاجُ فِيهَا فَانْسَفَحَ

وقد تأثر الأخطل بهذه الصورة في قوله :

سُلَاقَةٌ حَصَلَتْ مِنْ شَارِفِ خَلْقٍ كَأَنَّمَا ثَارَ مِنْهَا أَبْجَلُ نَعْرِ
لَمَّا أَتَوْنَا بِمِصْبَاحٍ وَمِزْزَلِهِمْ سَبَّارَتْ إِلَيْهِمْ سُورُ الْأَبْجَلِ النَّعْرِ

وتأثر بها أبو نواس في قوله :

أَفْعَدُوهُنَّ بِطَعْنٍ مِثْلِ أَفْوَاهِ الْمَزَادِ

ويتضح أثر الأعشى كذلك بمقارنة الأبيات الآتية :

الأعشى : كَانَ شُعَاعُ قَرْنِ الشَّمْسِ فِيهَا إِذَا مَا فَتَّ عَنْ فِيهَا أَنْجَامًا

الأخطل : فَجَاءَ بِهَا كَأَنَّمَا فِي إِنْأَتِهِ بِهَا الْكَوْكَبُ الْمَرْيُخُ تَصْفُو وَتَزِيدُ

أبو نواس : كَأَنَّهَا الشَّمْسُ إِذَا صَفَّقَتْ مَسْكَنَهَا الْكَبْشُ أَوِ الْحُوتُ

وقد اقتن أبو نواس في هذا المعنى افتناناً واسعاً ، فولد منه صوراً عجيبة ، مثل قوله :

قَالَ أَبْعِدْنِي الْمِصْبَاحَ قُلْتُ لَهُ أَتَنْدُ حَسْبِي وَحَسْبُكَ ضَوْؤُهَا مِصْبَاحًا

فَسَكَبْتُ مِنْهَا فِي الرُّجَاجَةِ شَرْبَةً كَانَتْ لَهُ كَحَيِّ الصَّبَاحِ صَبَاحًا

الأعشى : تَحْسَبُ الزُّقَّ لَدَيْهَا مُسْنَدًا حَبْسِيًّا نَامَ عَمْدًا فَأَنْبَطَحَ

الأخطل : أَنَاخُوا فَجَرُّوا شَاصِيَاتٍ كَأَنَّهَا رِجَالٌ مِنَ السُّرْدَانِ لَمْ يَتَسَرَّبَلُوا

الأعشى : مِنَ اللَّاتِي حُجَانٍ عَلَى الرَّوَايَا كَرِيحِ الْمِسْكِ تَسْتَلُّ الرُّسُكَمَا
و مِنَ خَمَرٍ عَانَةٍ قَدْ أَتَى لِخِتَامِهَا حَوْلُ تَسْلُ غَمَامَةٍ أَلْمَزْ كُومٍ
الأخطل : وَإِذَا تَعَاوَرَتْ أَلَا كُفُّ زَجَاجِهَا نَفَحَتْ فَشَمَّ رِيَاحِهَا أَلْمَزْ كُومٍ
الأعشى : تُرِيكَ الْقَدَى مِنْ دُونِهَا وَهِيَ دُونَهُ إِذَا ذَاقَهَا مَنْ ذَاقَهَا يَتَمَطَّقُ
الأخطل : وَلَقَدْ تَبَاكَرْنِي عَلَى لَذَائِهَا صَهْبَاءُ عَالِيَةِ الْقَدَى خُرْطُومُ
الأعشى : وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذَّةٍ وَأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا
أبونواس : دَعَّ عَنْكَ لَوْحِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاهُ وَدَاوِنِي بِالنِّسِي كَانَتْ هِيَ الدَّاهُ (١)

الأعشى : فَقَامَ فَصَبَّ لَنَا قَهْوَةً نُسَكْنُهَا بَعْدَ إِرْعَادِهَا
أبونواس : إِذَا أَرْتَعَشْتَ يُمْنَاهُ بِأَلْكَاسٍ رَقَّصَتْ بِهِ سَاعَةً حَتَّى يُسَكِّنَهَا الشَّرْبُ
الأعشى : إِذَا أَنْكَبَّ أَزْهَرُ بَيْنَ السَّقَاةِ تَرَامَوْا بِهِ غَرْبًا أَوْ نُضَارًا
و فَاسْتَوْسَعَ الشَّرْبُ لِلنَّدَا مِ وَأَجْرَاهَا عَلَيْنَا اللَّجَيْنُ وَالْغَرْبُ
الأعشى : كُمَيْتٌ عَلَيْهَا حُمْرَةٌ فَوْقَ كُمَيْتٍ يَكَادُ يُفَرِّقِي الْمِسْكَ مِنْهَا سَحَابُهَا
أبونواس : تَلْتَلِبُ أَلْكَفُ مِنْ تَلْتَلِبِهَا وَتَحْسِرُ الْعَيْنُ أَنْ تَقْصَاهَا
كَأَنَّ نَارًا بِهَا مُحَرَّشَةٌ نَهَابُهَا تَارَةً وَنَعَشَاهَا

والمواضع التي جاء ذكرها في خمریات الأعشى لا تكاد تخرج في معظمها عن العراق والبيامة ، مثل (عانة) وهي بلد بين الرقة وهریت ، و (بابل) وهي قرية صغيرة قرب الكوفة إلى جانب أنقاض العاصمة القديمة المعروفة بهذا الاسم ، و (الحيرة) عاصمة المناذرة وقد كانت على ثلاثة أميال من الكوفة على موضع يقال له النجف ، و (دُرْنَا) وهي نخيلات لبنى قيس بن ثعلبة — قوم الأعشى — في البيامة ، أو هي مدينة دون الحيرة بمراحل كانت باباً من أبواب فارس . ومع ذلك فقد يذكر أنه شربها (تركض حوله تُرْكُ وَكَابُل) . ولعله يقصد بالترك والكابل جوارى أو راقصات ممن استجلب من بلاد الترك ، فما أحسبه قد رحل إلى هناك .

وَلَقَدْ شَرِبْتُ الْخَمْرَ تَرَكُضُ حَوْلَنَا تُرْكُ وَكَابُلُ

وقد يرحل إلى الجنوب فيشر بها في اليمن ، في قرية ذات كروم تسمى (أَثْنَفِت) ، يروون أن الأعشى كان له بها معصر خمر .
أَحِبُّ أَثْنَفِتَ وَقْتُ الْفِطَافِ وَوَقْتُ عَصَاكَرَةِ أَعْنَا
وقد يشر بها قرب الأديرة ، أو في الأديرة نفسها — ولعدى بن زيد شعر يذكر فيه أنه شرب في الدير — :

(١) وقد تأثر المتن بهذا المعنى فإنه للقول في قوله :

بثانية والمتلف الشيء غامرة

قفي تغرم الأولى من اللحظ مهجتي

وَكَاسٍ كَمَيْنِ الدِّيكِ بَاكَرَتْ حَدَّهَا بِفَتَيَانِ صِدْقٍ وَالنَّوَاقِصُ تُضْرَبُ
وقد يشربها عند خمار يهودى من أوانى مخنومة :

وَصَهْبَاءَ طَافَ يَهُودِيَّهَا وَأَبْرَزَهَا وَعَلَيْهَا مُخْتَمٌ

والأعشى - كما يبدو فى خمرياته - متلاف لا يبخل على الخمر بشيء . وإليه تنسب هذه الأبيات التى يقول فيها إن الخمر والنساء والإسراف فى فاخر الطعام قد ذهبت بماله :

إِنَّ الْأَحَامِرَةَ الثَّلَاثَةَ أَهْلَكَتْ مَالِي وَكُنْتُ بِهِنَّ قِدَمًا مُوَلَعًا^(١)
الْخَمْرَ وَاللَّحْمَ السَّمِينِ مَعَ الطَّلَى بِالزَّعْفَرَانِ وَلَا أَرَا مُرَدَّعًا

وهو شديد الولع بها ، لا يكاد يطيق مفارقتها ، يشربها فى حالى فقره وغناه :
عَلَى كُلِّ أَحْوَالِ الْفَتَى قَدْ شَرِبْتُهَا غَنِيًّا وَصُغُلُوكَا وَمَا إِنِّ أَقَاتُهَا
ويشربها فى الحل والترحال ، وقد يدأب على شربها فى الريف ليلالى وأياما :

فَقَدْ أَشْرَبُ الرِّاحَ قَدْ تَعَلَّمِ بَيْنَ يَوْمٍ أَلْمَقَامِ وَيَوْمٍ الظَّنِّ
وَأَشْرَبُ بِالرِّيفِ حَتَّى يُفَا لَ قَدْ طَالَ بِالرِّيفِ مَا قَدْ دَجَنُ

وهو ينزل على حكم الخمار حين يغالى فى ثمنها :

تَحَيَّرَهَا أَخُو عَانَاتٍ شَهْرًا وَرَجَى أَوْلَهَا عَامًا فَعَامًا
يَوْمَلُ أَنْ تَكُونَ لَهُ ثَرَاءً فَأَغْلَقَ دُونَهَا وَعَلَا سَوَامًا
فَأَعْطَيْنَا الْوَفَاءَ بِهَا وَكُنَّا نُهِنُ لِنِهَايَا فِينَا السَّوَامَا

ولكن المساومة قد تنتهى إلى المنازعة والشجار :

إِذَا مُنْتُ بِأَائِعَهَا حَقَّةً عَنَنْتُ وَأَغَضْتُ تُجَارَهَا

وقد تنوعت المجالس التى وصفها فى شعره . فهو يشرب الخمر فى بيئات يغمرها الترف حين يجد المال ، فى مجلس قد تناثرت فيه الورود والرياحين ألوانًا ، وانبث السقاة فى أزيائهم الأنيقة ، وصدح المغنون والقيان على ألحان الصنج والعود ، وقامت بنات الحان فى ثيابهن الرقيقة التى تشف عن أجسامهن ، وقد ماج الحانوت بالشاربين ، وتمدد بعضهم على أرضه حين غلبه السكر^(٢) . وقد يستعيز عن هذه الدور المترفة التى تكلف الشارب باهظ النفقات ، بمحاونيت أخرى أقل ترفًا حين يعوزه المال . فيصور مجلس الخمر فى خباء كبير تدلت هديه ، وقد مد الليل من حوله رواقه ، ووقف فيه خمار غير عربى ، يذود الناس عن دن أسود لا يبدله إلا بعد مساومة طويلة . يبكر إليه الأعشى مع صاحب كريم ، فى هذا السكون الذى لم يمزق حُجْبُهُ صياح الديكة ، ولم تنغصه عين الحسود ، فيلحان فى طلب هذا الدن العتيق ، ويساومان الخمار فى ثمنه ، ثم ينزلان على حكمه فيما يطلب . ويضىء الرجل الخباء بالسراج لينقد الدراهم ويستونق منها قبل أن يبدل خمره ، والأعشى وصاحبه يستعجلانه . ولا يزالان

يشربان وقد حبسا مطيهم بباب الخباء ، حتى تنفذ خمرهم فينطلقان ناعمين ^(١) . فإذا لم يجد الأعشى من المال ما يفي بهذا أو ذاك استعاض عن الحانات بالريف ، يقيم فيه دائماً على الخمر ، حتى يطول انتظار المترقبين لعودته ^(٢) . وقد يستبدل الغناء المترف بالمزامير ، يحمل إليه الساقى خمره في زق عند ماء غدير قرب الفرات ، فيذبح الأعشى ورفاقه إبلهم ويتساقونها جالسين ^(٣) .

ولم يكن حظ الأعشى من النساء بأقل من حظه من الخمر . فابن سلام يقول « وكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ، ويتعفف في شعره ، ولا يستهتر بالفواحش ، ولا يتهم في الهجاء . ومنهم من كان يبغى على نفسه ويتعبر ، ومنهم امرؤ القيس والأعشى » والواقع أن غزل الأعشى يفيض بالشهوة العارمة . ومن أظهر الأمثلة على ذلك أبياته التي يصف فيها صاحبتة (قَتِيلَة) ، فيدقق في وصف جسمها ، ويتتبع بعينه الجائعة ما أخفت ملابسها من مواضع الفتنة المثيرة ، ويتصورها حين تقعد وحين تقوم ، وحين تقبل وحين تدبر ، وحين تلوح بيدها في دلال ، وحين تنفضل في ثياب النوم ، وحين تنبطح على الأرض ^(٤) .

لم تكن المرأة في نظر الأعشى إلا وسيلة من وسائل اللهو . فهو لا يحب بالمعنى الذي نعرفه ويعرفه الشعراء ، ولكنه يحب في المرأة نفسه وشهوته . يقول في (هُرَيْرَة) :

نَعِمَ الضَّجِيعُ غَدَاةَ الدَّجْنِ يَصْرَعُهَا لِلذِّقْرِ الْمَرْءِ لَا جَافٍ وَلَا تَفْلٍ

ويقول في (قَتِيلَة) :

يَشْنِي غَلِيلَ النَّفْسِ لِأَمْرِهَا حَوْرَاهُ تُصْبِي نَظْرَ النَّاطِرِ

وفراق المرأة لا يشجيه ولا يؤثر فيه إلى أبعد من تأثر العايب بفقد وسيلة من وسائل عبته ، ينصرف عنها إلى وسيلة أخرى بعد قليل .

أَجْدَاكَ لَمْ تَغْتَمِضْ لَيْلَةً	فَتَرَقُدَهَا مَعَ دُقَادِهَا
تَذَكَّرُ (تَيًّا) وَأَنَّى بِهَا	وَقَدْ أَخْلَفَتْ بَعْضَ مِيعَادِهَا
فَمِطِي تَمِيطِي بِصُلْبِ الْفُؤَادِ	وَصُولِ حِبَالِ وَكَنَادِهَا
وَمِثْلِكَ مُعْجَبَةٌ بِالشَّبَا	بِصَاكِ الْعَمِيرِ بِأَجْسَادِهَا
تَسَدَّيْتُهَا عَادَنِي ظُلُمَةٌ	وَعَفْلَةٌ عَيْنٍ وَإِقَادِهَا
فَبِتُّ أَخْلِيفَةً مِنْ زَوْجِهَا	وَسَيِّدَةً (تَيًّا) وَمُسْنَادِهَا ^(٥)

كان الأعشى مفطوراً على خلق الفتيان كما صوره طرفه ، لا يفرق في اللذة بين محرم ومباح . فهي عنده مبدولة لمن يستطيع أن ينالها ، وليس ينالها إلا الفاتك الجريء .

وَأَقْرَرْتُ عَيْنِي مِنَ الْغَانِيَا تَ إِمَّا نَكَاحًا وَإِمَّا أَرْزَنَ
مِنْ كُلِّ بَيْضَاءٍ مَمْكُورَةٍ لَهَا بَشَرٌ نَارِصَعٌ كَاللَّبَنِ

(١) القصيدة ٢ : ١٤ — ١٥ .

(٢) راجع القصيدتين ٨ : ٢٨ — ٢٤ ، ٣٣ : ١٩ — ٢٤ .

(٣) راجع القصيدة ١٠ : ١٨ — ٢٤ .

(٤) القصيدة ٧٧ : ١ — ٢٤ .

(٥) راجع كذلك القصيدة ٣ : ١ — ٣ ، ٢٨ : ١ — ٢ وغيرهما كثير في الديوان .

من أجل ذلك كان يطيب للأعشى أن يصور صاحبتة متزوجة ، وأن يظهر نفسه ، يظهر الفائز الذي استطاع أن يقهر صاحبها ويغلبه عليها :

وَمَصَابٍ غَادِيَةٍ كَأَنَّ تِجَارَهَا نَشَرْتُ عَلَيْهِ بُرُودَهَا وَرِحَاكَهَا
قَدْ بَتُّ رَائِدَهَا . وَشَاةٍ مُحَاذِرٍ حَذَرًا يُقِلُّ بِعَيْنِهِ أَغْفَاكَهَا
فَطَلَيْتُ أَرْعَاهَا وَظَلَّ يَحُوطُهَا حَتَّى دَنَوْتُ إِذَا الظَّلَامُ دَنَا لَهَا
فَرَمَيْتُ غَفْلَةً عَيْنِهِ عَنْ شَاتِهِ فَأَصَبْتُ حَبَّةً قَلْبَهَا وَطَحَاكَهَا^(١)

ويصورها في أحيان أخرى ممنعة محجبة ، لا يخلص إليها إلا بعد جهاد عنيف .

وَلَقَدْ أَنَالَ الْوَصْلَ فِي مُنَمَّعٍ صَعْبٍ بَنَاهُ الْأَوَّلُونَ مَصَادٍ
مَنْعَتْ قِيَاسُ الْمَسْخِيَةِ رَأْسَهُ بِسِهَامٍ يَنْتَبِ أَوْ سِهَامٍ بِلَادٍ^(٢)

فالحب عنده لون من ألوان المغامرة والصراع ، وطموح للظفر والامتلاك . وليس يحسن برجل أن يذهب قلبه وراء المرأة حشرات ، ولا يجمل بالفتى أن يخرج قياد نفسه من يده ، ليلقيه بين أيدي النساء يعبتن به كيفما أردن . بل عليه أن يكون في كل حال سيد نفسه ومالك أمره .

وكثير من غزل الأعشى يصور نساء غير عربيات ، بعضهن من القيان كـهَيْرِزَةَ وَقَتِيلَةَ وَجُبَيْرَةَ ، قيان بشر بن عمرو بن مرثد ، وكان قد قدم بهن إلى اليمامة حين هرب من النعمان . وبعضهن من البغايا اللاتي يبعن أعراضهن ، وقد صورهن في مثل قوله :

تَنَازَعْنِي إِذْ خَلْتُ بُرْدَهَا مَفْضَلَةً غَيْرَ جَلْبَاهَا
فَلَمَّا التَّقَيْتُنَا عَلَى بَابِهَا وَمَدَّتْ إِلَيَّ بِأَسْبَابِهَا
بَذَلْنَا لَهَا حُسْكَهَا عِنْدَنَا وَجَادَتْ بِحُكْمِي لِأَهْلِي بِهَا^(٣)

وكان الأعشى مع كل ذلك سخيا كريما لا يبخل على صحبه ورفاقه من الفتيان ، يجتمعون إليه في منزله فيأكلون ويشربون الخمر^(٤) . وقد بلغ من وفائهم له بعد موته أنهم كانوا ينادمون قبره فيسقونه الخمر ميتا كما كان يسقيهم إياها حيا .^(٥)

* * *

كانت كل هذه الخصال خليقة أن تجعل الأعشى في حاجة دائمة إلى المال . فراح يطوف بلاد العرب بين الشام والعراق واليمن ، قاصدا الملوك والأشراف ، يمدحهم وينال عطاءهم . ولم يكن يجتمع إليه قدر من المال حتى يستنزفه في لذته ولذة من يجتمع إليه من صحبه ورفاقه ، ثم يعاود الرحلة في سبيل الحصول على مال جديد ، ينفقه في لذة جديدة . وأسرف الأعشى في الترحل ،

(٢) راجع كذلك القصيدة ٣٩ : ١٢ - ٣١

(١) راجع ١١ : ١٩ ، ٦ ، ٣٥

(٣) القصيدة ٢٢ : ٥ - ٩ ، وراجع كذلك البيت ٢٢ من القصيدة ٧٨ ، حيث يشير الشاعر إلى انطلاقه مع صحبه في المساء إلى بنات الليل ؛ يمتعون أنفسهم ، وينديبون همومهم في هذه البيوت التي لا يعرف لهم إليها سبيلا .

(٥) الأغاني ٩ : ١٢٧

(٤) الأغاني ٩ : ١١٦

وابتذل نفسه في السؤال ، حتى اعتبره مؤرخو الأدب أول من سأل بشعره ^(١) . وهو يصرح بذلك في بعض مدائحه ، كقوله
لقيس بن معد يكرب :

وَنُبِّئْتُ قَيْسًا وَلَمْ أَبْلُهُ كَمَا زَعَمُوا خَيْرَ أَهْلِ الْيَمِينِ
فَجِئْتُكَ مُرْتَادًا مَا خَبَرُوا وَلَوْلَا الَّذِي خَبَرُوا لَمْ تَرَنَ
فَلَا تَحْرِمْنِي نَدَاكَ أَتَجْزِيلُ فَأِنِّي أَمْرُو قَبْلَكُمْ كَمْ أَهْنُ

والأعشى نفسه يعترف بحرصه على جمع المال ، ولا يجد فيه غضاظة ، فهو يقول :

وَقَدْ طُفْتُ لِلْمَالِ آفَاقَهُ عُمَانَ حِمَصَ فَأُورِيشِلِمَ
أَتَيْتُ النَّجَاشِيَّ فِي أَرْضِهِ وَأَرْضَ النَّبِيطِ وَأَرْضَ الْعَجَمِ
فَنَجْرَانَ فَالسَّرُّو مِنْ حَمِيرٍ فَأَيَّ مَرَامٍ لَهُ لَمْ أَرُمْ ^(٢)

رحل الأعشى إلى آل جفنة ملوك الشام ، وإلى المناذرة ملوك العراق ، وإلى قيس بن معد يكرب ، وسلامة ذي فائس في اليمن ، وإلى السيد والعاقب في نجران . ومدح هوزة بن علي الحنفي في البامة . ^(٣) فأفاضوا عليه من جزيل العطايا ، بين الابل والحياد والاماء والقيان وأكسية الخز والديباج والسكتان وصحاف الفضة . ^(٤) وقد أتاحت له هذه النعم الجزيلة حياة مترفة في بعض الأحيان ، ووصلته هذه الرحلات بأسباب الحضارة ، ورفعته فوق مستوى البداوة الخشنة التي تبدو في شعر معظم الجاهليين . وبدا أثر ذلك في غزله وفي خرياته . فهو يصف بعض صواحيبه فيقول :

تَرَى أَنْخَزَ تَلْبَسُهُ ظَاهِرًا وَتَبْطِنُ مِنْ دُونِ ذَاكَ الْحَرِيرَا
إِذَا قَلَّدَتْ مِعْصَمًا يَارَقِيدَ مِنْ فُصْلٍ بِالْدُرِّ فَصْلًا نَضِيرَا
وَجَلَّ زَبْرَجْدَةٌ فَوْقَهُ وَيَا قُوَّةٌ خَلَّتْ شَيْئًا نَكِيرَا
وَقَدْ أَرَاهَا وَسَطَ أَنْزَابِهَا فِي الْحَيِّ ذِي الذَّبْهَجَةِ وَالسَّامِرِ
كَدُمِيَّةٍ صُورَ حِجْرَابِهَا بِمَذْهَبٍ فِي مَرْمَرٍ مَائِرِ
لَهَا كَبِدٌ مَلَسَاهُ ذَاتُ أُسْرِقٍ وَنَحْرٌ كَفَانُورٍ الصَّرِيفِ الْمُسْمَلِ
ويقول :

ويشبهه جراحات القلب بصدع الزجاجة الذي لا يلتئم حين يقول :

فَبَايَنْتُ فِي الصَّدْرِ صَدْعٌ لَهَا كَصَدْعِ الزُّجَاجَةِ لَا يَلْتَمُّ

وكل هذا لا يتأتى إلا لمن ألم بقسط من الحضارة ، واتصل ببيئات مترفة منعمة . وخرياته التي أشرنا إلى بعضها منذ قليل تصور ذلك أوضح تصوير .

وقد أتاحت له أسفاره الكثيرة ، وتنقله بين هذه البيئات ، ثقافة تاريخية قل أن يجاريه فيها شاعر جاهلي ، كالذي نراه في

(٢) راجع كذلك القصيدة ١٧ : ٥ - ٦

(١) ابن سلام ٣٠ ، الممددة ١ : ٦٤

(٤) راجع القصائد ١ : ٤٦ - ٤٩ ، ٢ : ٥٢ ، ٧ : ٨ - ٩ ، ٥٥ : ٣٧ - ٤٠

(٣) راجع فهارس اندح في آخر الديوان .

ثانيا شعره من أخبار طَسَم وجكديس ، وعاد ونمود ، وأخبار ملوك الروم والفرس والين .^(١) وبدأ آثار النصرانية واضحة في بعض صوره ، من أثر اتصاله بالعباديين في الحيرة وآل جَفْنَة في الشام ، حتى زعم بعض الذين ترجموا له من القدماء والمحدثين أنه كان نصرانيا ، وأن العباديين هم الذين لقنوه هذا الدين ، حين كان يفد عليهم لشراء الخمر .^(٢)

والواقع أن كل ما نجده من آثار النصرانية في أخبار الأعشى ، هو أن روايته كان نصرانيا اسمه يحيى بن متى ، وأنه كان يزور بعض أشراف النصارى وسادتهم ، مثل بنى الحارث بن كعب في نجران ، فيمدحهم وينال عطاءهم ، ويقوم عندهم يستقونه الخمر ويسمعونه الغناء الرومى .^(٣) ثم لا نجد بعد هذا في شعره إلا بعض الصور والتشبيهات ، مثل تشبيهه قيس بن معد يكرب بالرهبان في عدله وتقواه ، ومثل حلفه برهبان دير هند ، وإشارته إلى عيد الفصح وإلى طوفان نوح ، ومثل هذا التفكير الذى حمل بعض القدماء على أن يقولوا إنه كان قدريا .^(٤) ولكن كل ذلك لا ينهض دليلا على نصرانيته ، فهو لا يدل على أكثر من أن الشاعر قد أفاد بعض الثقافة الدينية من أثر تنقله بين البيئات النصرانية في الجاهلية . ولئن حلف برهبان دير هند ، فلقد حلف في مواضع أخرى بالكعبة^(٥) ، ولئن زار بعض أشراف النصارى فلقد رحل إلى النبي حين ظهر الإسلام .^(٦)

ولكن رحلات الأعشى إلى الملوك والأشراف ، لم تصرفه عما ينبغي للشاعر الجاهلى من المشاركة في شؤون قبياته ، والإخلاص لقومه وعشيرته ، ولم تغلب على صفته الأصيلة التى جعلت منه شاعر بكر ، بل شاعر ربيعة ، الذى يسجل انتصاراتهم ، ويهاجم أعداءهم ، ويؤرخ وقائعهم ، مشيدا بأبطالهم ، منددا بخصومهم . وكان سبيله في كل ذلك سبيل العربى الذى ينتصر لأخيه على ابن عمه ، وينتصر لابن العم الأدنى على ابن العم الأعلى ، ثم ينتصر لأهل قبيلته على من دونهم من القبائل والشعوب .

* * *

وشعر الأعشى — كسائر الشعر الجاهلى — يغلب عليه اللون القصصى الحماسى . وأقصد بذلك أن الشاعر فيه أدنى إلى القصص الذى يسجل أحداث العصر وقيمه . فشعره يصور عصره بأكثر مما يصور شخصه . وإذا استثنينا مقدمات القصائد ، التى يتحدث فيها الشاعر عن حبه ولهوه ، وجدنا سائر الشعر بعد ذلك في مواضيع لا تمت إلى حياة الشاعر بسبب ، إلا بمقدار صلة الفرد بالجماعة — وهى صلة قوية في ذلك الوقت لا شك ، تكاد تغنى شخصية الفرد — بل إن هذه المقدمات نفسها كانت تجرى في معظم الأحيان على أسلوب مرسوم معروف ، يصور تقاليد العصر الأدبية ، أكثر من تصويره لأسلوب الشاعر وفنه . ولذلك كان من الصعب استخراج صورة دقيقة للشاعر الجاهلى من شعره . بيد أن صورة العصر وقيمه وأحداثه واضحة كل الوضوح في هذا الشعر . ومن الصعوبة بمكان أن نتصور حياة الأعشى الخاصة من ديوانه . وكل ما نستطيع أن نبلغه من ذلك ، أنه حدثنا عن ابنة له في موضعين من شعره ، فصورها حريصة على استبقائه وتجنبيه أهوال الأسفار ، تخشى في غيبته غوائل الزمن وجفاء الأهل وذوى القرى . وهو يعزىها قائلا : إن الموت يفجأ الناس في بيوتهم وهم بين أهلهم آمنين ، ولا بد للمسافر أن يعود إن كان في عمره بقية .^(٧) ونجد بعد ذلك إشارة إلى فقد بصره في أواخر أيامه في قصيدة مدح بها هوزة بن على ،

(١) راجع فهرس الأعلام والقبائل في الديوان . (٢) الأغاني ٩ : ١٣ ، شعراء النصرانية ج ٣

(٣) الأغاني ٦ : ٣٠ (٤) راجع القصائد ٥ : ٦٢ - ١٥ : ٤٤ ، ٢٣ : ١٣٠ ، ٦٩ : ٧٩ ، ٢٨ : ٢٩ ، ٣٥ : ١ - ٦

(٥) القصيدة ١٧ (٦) القصيدة ٤ : ٥١ - ١٣٦ : ١٣ - ٩

(٧) القصيدة ٦ : ٦٢ ، ١٥ : ٣٠

فصور صاحبه وقد رأته مضعض القوى مظلم العينين ، فها لها أمره وكادت تنكره . وهو يجيها قائلًا إن الحوادث قد ذهبت بما تعلمين من شبابي وبصري ، ثم يقول في حزن عميق : إذا احتاج القتي لأن يتلمس طريقه بالعصا ، كان أمره إلى قائده يجره حيث يريد ، فهو في حيرة من أمره ، لا يعرف شيئًا مما حوله ، يخاف العثار ، ويتصور السهل من الطرق وعرا .^(١) ويشير إلى ذلك في موضع آخر من قصيدة مدح بها النعمان بن المنذر ، حيث يعتذر عن تقصيره في مدحه وزيارته ، بأنه أصبح في حاجة إلى الرفيق الذي يعينه على رحلته .^(٢) وقد لا نعدم في تصوير هذه الفترة المظلمة من شيخوخته مواضع متفرقة من ديوانه .

وقد كان الأعشى — كغيره من شعراء الجاهلية — يجري في نظام القصيدة ، وفي إبراز المعاني وصياغة الألفاظ ، على أسلوب معروف ، وقوالب مألوقة حددها العرف ، ومضى فيها الخلف على آثار السلف ، حتى فقدت كثير من التشبيهات قيمتها الفنية ، وأصبحت في استعمالها المجازي وكأنها مستعملة على وجه الحقيقة ، وحتى رأينا شاعرا من كبار شعراء العصر كمنزلة يبدأ مطولته ببيتته المشهور ، الذي يقول فيه إن السابقين من الشعراء لم يغادروا شيئًا لللاحقين .

وأكثر ما يظهر هذا الجود في الشعر الذي يصفون فيه النوق والرحلة في الصحارى المقفرة . فالشاعر يكرر في هذه القصيدة ما قال في تلك . ولا يكاد يختلف في هذا وذاك عما قال غيره من الشعراء . وصفوها قبل السفر ضخمة قوية قد ضاعف صاحبها عنايته بها ، فلفها وأراحها ومنع عنها الفحول . فإذا كانت الرحلة فهي صبور نشيط في الهاجرة ، تصل الليل بالنهار في غير ما كل . فإذا انتهت الرحلة صوروها هزيلة ضامرة ، تشكو الكلال إلى صاحبها ، فيعزبها عما لقيت بما ستصيب من عطاء الممدوح . وشبهوها بحُمُر الوحش وبثور الوحش وبالنعامة — وهو قليل — ، وأسرفوا في تفصيل صورة ذاك الحمار أو الثور ، مضيقين إليه كل ما يمكن من صور السرعة والإعياء ، فالحمار مولع بأتان تنفر منه فيسرع في أثرها . وهو غيور عليها ، حريص على القرب منها ، تضرب وجهه برجليها الخلفيتين فلا ينفك عنها ، ولا يزال يلاحقها ويذود عنها الفحول ليسنأثر بها . وقد يرد بها الماء ، فيفاجئه صائد لا ينجو منه إلا بعد لأي .^(٣) والثور حذر نفور ، يسرع في العدو لأدنى حركة يحس بها ، وقد يفاجئه المطر ، فيلجأ إلى أغصان الشجر يندس تحتها ، حتى يطلع النهار بعد ليل شاق طويل ، فيفاجئه صائد يقود أكلبًا ، لا تكاد تبصره حتى تهاجمه . ولا يزال يدافع عن نفسه مستبسلًا حتى يتغلب عليها . وأخيرًا فالناقة — في جراتها وفي اقتحامها للصعاب وتغلبها عليها مع سرعتها — تشبه هذا الثور أو ذاك الحمار .^(٤)

تتكرر هذه الصور بتفاصيلها — وبألفاظها في بعض الأحيان — في كل الشعر الجاهلي ، ويتداولها الشعراء ، لا يجدون حرجًا في التكرار . ونحن — وإن كنا لا ننكر ما في هذا الشعر من جمال — نقول إن هذا الجمال قد ضاع شطر كبير منه ، وأن هذا الفن قد صار إلى جمود لا نعرف له نظيرًا في أي فن من الفنون . وقد ألقى هذا الجمود شخصيات الشعراء . فالشاعر إذا وصل

(٢) القصيدة ٢٨ : ٣٥ — ٣٦

(١) القصيدة ١٢ : ٢٤ — ٢٩

(٣) راجع الديوان في الصيدتين ١ : ٢٧ — ٣٢ ، ١٥٠ : ٩ — ٢٤ وقارن ذلك بشعر النابغة وزهير وامرئ القيس في الشعراء الستة الجاهليين (ط . أوروبا) ص ٢٣ ، ٧٦ ، ١٣٧ ، ويشعر لبيد في مطولته .

(٤) راجع قصائد الأعشى ١٣ : ٢٨ — ٤٠ ، ٥٢ : ٢٨ — ٤٢ ، ٥٥ : ١٦ — ٢٩ . وقارن ذلك بشعر امرئ القيس وزهير في الشعراء الستة ص ١٣٥ ، ٧٩ وقارنته كذلك بشعر لبيد وأبي ذؤيب الهذلي والنابغة الجعدي في جبهة أشعار العرب (ط . المكتبة التجارية ١٩٢٦) ص ١٠٨ ، ٢١٦ — ٢٧١ ، ٣٠٢ — ٣٠٣ وقارنته كذلك بشعر أوس بن حجر والتلمس والمثقب العبدى في شعراء النصرانية ص ٤٩٤ ، ٣٤٥ ، ٤٠٢ وقارنته كذلك بالنابغة في مطولته . وفي قصيدته (يادار مية بالعلماء فالسند)

إلى وصف الناقة والصحراء ، نسي فنه وشخصيته ، وأنشأ شعره في هذه القيود الضيقة ، رصبه في هذه القوالب الميتة ، ولم ير نفسه مطالباً بأكثر من ذلك . ولم تقف هذه القيود عند المعاني والصور ، بل تعدتها إلى الأسلوب والطريقة . فالشاعر إذا أراد أن يتخلص من الغزل إلى وصف الرحلة ، يتخلص بطريقة معروفة فلما يشذ عنها . إن كان واقعاً بالأطلال قال (لما رأيت أن الأطلال لا يجيبني نهضت إلى ناقتي) كقول زهير :

فَلَمَّا رَأَيْتُ أَنَّهَا لَا تُجِيبُنِي نَهَضْتُ إِلَى وَجْنَاءِ كَأَلْفَحَلٍ جَاعِدٍ

وإن كان يتحدث عن رحيل صاحبه قال (هل تلحقني بهم ناقتي ؟) كقول زهير :

هَلْ تُلْحِقَنِي أَذْنِي دَارِهِمْ قُلُوصُ بُرْجِي أَوْ أَيْلَهَا التَّبْعِيلُ وَالرَّيْتُكَ

وقول الأعشى :

أَجِدُّوْ فَلَمَّا خِفْتُ أَنْ يَتَفَرَّقُوا فَرِيقَيْنِ مِنْهُمْ مُصْعِدٌ وَمُصَوِّبٌ

طَلَبْتُهُمْ تَطَوَّى بِي الْيَمِيدَ جَسْرَةَ شَوَيْقَةِ السَّائِينَ وَجْنَاءِ ذِعْلَبُ

وإن كان يذكر صدودها عنه وإعراضها قال (فصرم حبلها إذ صرمته بالسفر على ناقة شديدة) كما يقول زهير :

فَصَرَّمُ حَبْلَهَا إِذْ صَرَّمَتْهُ وَعَادَى أَنْ تَلَاْقِيَهَا الْعَدَاةُ

يَا زَرَّةَ الْفَقَارَةِ لَمْ يَخُنْهَا قِطَافٌ فِي الرُّكَابِ وَلَا خِلَاءُ

وقول لبيد :

فَأَقْطَعُ لُبَانَةً مِنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ وَلَشَرُّ وَاصِلٍ خَلَّةٍ صَرَامُهَا

بِطَلِيحٍ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً مِنْهَا فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا

وإن ذكر ما كان بينه وبينها من ود قال (فدعها وسل همومك فوق الناقة برحلة في الصحراء) ، وهو أكثر مذهبهم

شيوعاً . كقول الأعشى :

وَقَدْ أَسْلَى أَلْهَمٌ حِينَ اعْتَرَى بِجَسْرَةٍ دَوْسَرَةٍ عَاقِرٍ

فَدَعَهَا وَسَلَّ أَلْهَمٌ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ تَزِيدُ فِي فَضْلِ الزَّمَامِ وَتَعْتَلِي

وقول امرئ القيس :

فَدَعَهَا وَسَلَّ أَلْهَمٌ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ دَمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَرَا

وقوله :

فَدَعَهَا وَسَلَّ أَلْهَمٌ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ مُدَاخَلَةٍ صُمَّ الْعِظَامِ أَصُوصِ

وقول علقمة :

فَدَعَهَا وَسَلَّ أَلْهَمٌ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ كَهَمِّكَ فِيهَا بِالرُّدَافِ خَبِيبِ

وقول المثقب العبدى :

فَسَلَّ أَلْهَمٌ عَنْكَ بِنَاتِ لَوْثِ عُدَا فِرَةٍ كَمِطْرَقَةٍ الْقَيُونِ

وقول المرقش الأكبر :

لَوْ مَا تُسَلَّى حُبُّهَا جَسْرَةَ وَهَلْ تُسَلَّى حُبُّهَا مِنْ أُمِّ

وقول المسيب :

فَتَسَلَّ حَاجَتَهَا إِذَا هِيَ أَعْرَضَتْ بِخَمِيصَةٍ سُرُحِ الْيَدَيْنِ وَسَاعِ

فإذا أخذ الشاعر في الكلام عن رحلته ، كان له في ذلك طريقان . إما أن يشبه ناقتة بالنعامة أو الحمار أو الثور ، على النحو الذي ذكرناه . وإما أن يصنعها فينظم معاني الذين سبقوه ، فيتم له بهذا النظم المعاد شعر في وصف الناقة وفي وصف الصحراء ، لا يرى نفسه مطالباً بأكثر منه . ولهم في ذلك تشبيهات معروفة ، قد اجتمع لى منها قدر كبير . ولولا خشية الإطالة لعرضتها لاتبين

منها مبالغ جمود هذا الفن . ولكنى أكتفى بعرض طرف يسير منها على سبيل المثال . فمن ذلك تشبيههم الطريق فى الصحراء بالكساء المخطط (البرجد) .

الاعشى : وَبَيْدَاءَ قَفَرٍ كَبُرْدِ السَّيْرِ
وَفَأَفْنَيْتُهَا وَتَعَالَى لَهَا
طرفه : أُمُونِ كَأَلْوَاكِ الْأَرَانِ نَسَائُهَا
المنقب العبدى : فِي لَاحِبٍ تَعْرِفُ جِنَانَهُ
النابعة : وَنَاجِيَةٍ عَدَيْتُ فِي مَنِّ لَاحِبٍ
ومنه تصوير وحشة الصحراء بصوت البوم .

الاعشى : لَا يَسْمَعُ الْمَرْءُ رَفِيهَا مَا يُؤَنِّسُهُ
المرقس الأكبر : وَتَسْمَعُ تَرْقَاءَ مِنْ أَلْبُومِ حَوْلَنَا
المنقب العبدى : أَمْضَى بِهَا الْأَهْوَالِ فِي كُلِّ قَفَرَةٍ
علقمة الفحل : بِمِثْلِهَا تَقْطَعُ الْمَوْمَاءَ عَنْ عَرْضِ
الأسودبن يعفر : مَهَامَهَا وَخَرُوفًا لَا أُرْنِسُ بِهَا
وتصوير وحشتها كذلك بعزيف الجن :

الاعشى : وَيَهْمَاءَ تَعْرِفُ جِنَانُهَا
المنقب : فِي لَاحِبٍ تَعْرِفُ جِنَانَهُ
طرفه : وَرَكُوبٍ تَعْرِفُ أَلْجُنَّ بِهِ

ومنه تشبيه الهوادج وقد لاحت من بعيد وسط الصحراء ، بالسفن فى لج البحر .

طرفه : كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غَدُوءَ
المرقس الأكبر : لِمَنْ الظُّعْنُ بِالضُّحَى طَافِيَاتِ
عبيد بن الأبرص : تَبَيَّنَ صَاحِبِي أَتْرَى حُجُولًا
المنقب العبدى : وَهْنٌ كَذَلِكَ حِينَ قَطَعْنَ فَالْجَا
النابعة : كَأَنَّ الظُّعْنَ حِينَ طَفُونِ ظُهُرًا
زهير : شَطَّتْ بِهِمْ قَرْقَرَى ، بِرُكْبَائِهِمْ
عوم السفين فلما حال دُومُهُمْ
امرى القيس : فَشَبَّهْتُهُمْ فِي أَلَالِ حِينَ زَهَاهُمْ
خلأيا سفين بالنواصف من دد
شبهها الدوم أو خلأيا سفين
يشبه سيرها عوم السفين
كأن حوكن على سفين
سفين البحر بمن القرأحا
فالعماريات ، وعن أيسارهم خيم
فيد القرأت فالعشكان فالكرم
عصائب دوم أو سفينا مقيرا

وأمثال هذه التشبيهات المشتركة كثير شائع فى هذا الفن ، لا أريد أن أطيل بتفصيله . فمنه تشبيه أعلام الطريق — وهى

الحجارة المنصوبة على جانبيه — بالرجال ، ووصف الصحراء بأنها مطموسة المسالك ، وبأنها مدفونة المناهل ، وبأن ماء آبارها راكد غير سائغ . وتشبيه الناقة بالبذيان الضخم ، ووصفها بتلاحم الفقار ، وتصويرها قبل السفر وقد علفها صاحبها وأحسن القيام عليها ، وتصويرها بعد الرحلة هزيلة ضامرة ، وتصوير نشاطها في الهجرة ، حين يخفق السراب ، وكأن رهراً قد علق برجلها فهو ينهشها فيهيجه ويبعثها على الإسراع . وتشبيه هيكلها حين تضمر ، وقد ارتفع فوق أرجلها ، بتأبوت الميت (الإران) وقد حمل على هام الرجال ، وتشبيه آثار السيور في جسمها الموزول بآثار المشى أو الماء في الصحراء حين يترك طرائق واضحة ، وتشبيه ذنبها بشمراخ البلح ، وعينها بالمرآة . وقولهم إنها تستخف بالرذف ، وأنها تسير ولا طعام لها إلا ما تجتر ، وأنها تثير الحصى لسرعتها .

ولهم بعد هذا كثير من القوالب الجامدة (الكليشيات) في مختلف الأغراض . فمن ذلك تشبيه الأطلال بآثار الوشم وبالكتابة البالية . وتشبيه النساء بالظباء ، وأردافهن بالكثيب ، وبشترتهن الصافية بالؤلؤ وبالبيض المكنون ، ووجهن الوضاء بالقمر ، وأسنانهن بالؤلؤ وبالبلور وبأوراق زهر الأفيون ، وشعرهن الأسود بالليل وبخطوط الكساء ، وعيونهن بعيون البقر ، وجيدهن بجيد الغزال ، وريقهن بالخر وبالعسل ، وأناملهن بهداب الحرير ، وقواءهن بغصن البان ، ومشيهن بمشى القطا ، وكنائتهم عن دقة خصر المرأة بقولهم (صفر الوشاح) ، وعن ضخامة الأرداف بقولهم (ملء الدرع) وعن امتلاء الساق بقولهم (صامتة الخخال) . ومن ذلك تشبيه الوصل بالجل ، وفيض العيون بفيض الدلاء ، وتشبيه المحب بالأسير وبالسكران . وتشبيه الشجاع بالليث وبالسيف ، والكريم بالبحر وبالغيث ، وتشبيه القامة بالرمح ، والحرب المريعة بالناقة المعجوز وبالرحى وبالفعل الشرس ، والذي يثيرها ويؤججها بالذى يمد النار بالخطب ، وتشبيه الموت بالكأس المرة ، والفرس السريع بالعقاب وبالساج ، والفرس الطويل الظهر بجذع النخلة وبقناة الرمح . وتصويره في سرعته وكأنه يبارى رمح راكبه محاولاً أن يسبقه ، وتشبيه السهام في سرعتها حين تنطلق بالنحل ، وتشبيه لمعان السيوف والدروع بترقرق صفحة الغدير ، وتشبيه العدو المغير بالضيف ، وتعبيرهم عن التنكيل به بالقرى على سبيل التهكم ، وكنائتهم عن الطويل القامة بأنه طويل النجاد ، وعن الشريف بأنه رفيع العماد ، وعن المنجد ذى المروءة بأنه وارى الزناد .

هذه جملة من الصور والتشبيهات ، نجدها شائعة في الشعر الجاهلي الذي نتدارسه ، لا يختص بها شاعر دون آخر ، فهي قوالب قد جمدت وتحجرت حتى كادت تفقد قيمتها المجازية وروعها الفنية . ومن الواضح أن هذه البقية التي نتدارسها من الشعر الجاهلي تصويره في طور نضوجه الكامل ، وأن المحاولات الأولى قد ضاعت ولم يبق لها أثر ، فلم يصلنا الشعر إلا مقيداً بقوانين يتحتم على الشاعر التزامها . وليس لنا بد من رد هذه القوالب والتقاليد إلى الجنود المجهولين ، وإلى الأجيال المظلمة للمؤسسين الأولين .

وبعد فأنا أخشى أن أكون قد صورت الشاعر الجاهلي نظماً ، ينحصر عمله في صياغة هذه المعاني ورفضها . والواقع أن الشعراء ينفردون بعد ذلك بأساليب خاصة ، فهذا بدوى مسرف في البداوة خشن العبارة ، وذاك تبدو على شعره آثار الحضارة والرقعة . وهذا تغلب عليه الحكمة والتفكير ، وذاك تغلب عليه الصنعة والصقل . ثم هم يتميزون مع ذلك بأساليبهم في نظم الكلام

وصياغته ، ولا نعدم في شعر كل شاعر كثيراً من التشبيهات المبتكرة الرائعة ، التي تمتاز بالصدق وقوة التصوير . ولا ضرب لذلك بعض الأمثلة من شاعرنا (الأعرشى) :

من ذلك تصويره للناقة في قطعها للطريق وكأنها تلتهم الآكام وتغتنال الفججاج :
 إِذَا مَا الْآثِمَاتُ وَنَيْنَ حَطَّتْ عَلَى الْعِلَاتِ تَجْتَرِعُ إِلَّا كَمَا
 وَ بِنَاكِجِيَّةٍ مِنْ سَرَاةٍ أَلْهَجَا ن نَائِي الْفَجْجَا وَتَغْتَاكُلَا
 ومنه تصويرها في جرأتها على السفر في الليل ، بأنها تحفر الظلماء ، أو تشق برقبته الطويلة الليل :

وَلَقَدْ أَحْزَمُ اللَّبَانَةَ أَهْلِي وَأَعَدَّيْهِمْ لِأَمْرِ قَنَرِيفِ
 بِشُجَاعِ الْجَنَانِ بِمَحْنَفِ الظَّلْمَا مَاضٍ عَلَى الْبِلَادِ خَسُوفِ
 وَ تَشْقُ الْأَيْلِ وَالسَّيْرَاتِ عَنْهَا بِأَتْلَعِ سَاطِعِ يَشْرَى الزُّمَامَا

ومثل تصويره للميت حين يمضي مخلقاً وراءه كل ما جمع ، فيشبهه بالمغزل الذي يغزل الخيوط ، ثم لا يكاد يتضح بها حتى يعرف منها ، فإذا هو سليلب .

وَعُرِّيَتْ مِنْ وَفْرِ وَمَالٍ بِجَهْتِهِ كَمَا عُرِّيَتْ مِمَّا تُمِرُّ الْمَغَازِلُ (١)

* * *

أطلت الحديث عن العصر وعن تقاليده ولم يكن من الاطالة بد ، لبيان موضع شاعرنا الصحيح من عصره في فنه ، ولمعرفة ما انساق فيه وراء التقاليد الموروثة وما جدد فيه وابتكر .

قلت إن كل شاعر ينفرد بأسلوبه الخاص في التعبير وفي إبراز المعاني . وقد أولع الأعرشى ببعض أساليب أكثر دورانها في شعره . وسأخص منها بالحديث أربعة ، بالإضافة إلى ما قدمت ، وهي : وحدة القصيدة ، والاستدارة ، والاستطراد ، والقصص . كان العرب يحبون في البيت أن يستقل في معناه عما قبله وعما بعده ، ولذلك شاعت الفكرة للقائلة إن ترتيب القصيدة العربية لا يجري على نظام ، وأن من الممكن أن تقدم الأبيات عن مواضعها أو تؤخر ، دون أن يكون لذلك أثر في الإخلال بالمعنى . فكل بيت في القصيدة وحدة قائمة بنفسها . وقد كان الأعرشى مولعاً بصياغة المعنى في مجموعة من الأبيات ، لا يحرص على استيفائه في البيت الواحد ولا يبالى بذلك . لذلك جاءت معظم قصائده متماسكة تتساقق أبياتها متسقة النسق ، يأخذ بعضها برقاب بعض . ويبدو هذا الترابط قوياً محكماً في كثير من المواضع ، حتى يتعذر نقل البيت عن موضعه . (٢) وكثيراً ما يأتي الأعرشى بالفعل في بيت ثم يأتي بفاءله أو بمفعوله في البيت التالي (٣) ، أو يأتي بفعل الشرط في بيت ويأتي بخبره بعد بيت أو بيتين . (٤) وقد يذهب الأعرشى في ذلك النهج إلى أبعد الحدود ، حتى يعاقق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه ، وهو ما يسميه علماء القافية بالتضمين ، وهم يعدونه عيباً ، وأكثر ما يستعجبونه إذا قطع الكلام قطعاً في نهاية البيت ، فلم تتم فائدة

(١) راجع كذلك القصائد : - ١٤ : ١٢ ، ١٨ : ١٩ ، ١٣ : ١٤ ، ٣٣ : ٣٤ ، ١٢ : ١٣ ، ٣٢ : ٣٣ ، ١٩ : ٢٠ ، ٣٨ : ٣٩ ، ٤٢ : ٤٣ ، ٤٤ : ٤٥ ، ٥٢ : ٥٣

٣٤ : ٣٥ ، ٣٦ : ٣٧ ، ٣٨ : ٣٩ ، ٤٠ : ٤١ ، ٤٢ : ٤٣ ، ٤٤ : ٤٥ ، ٤٦ : ٤٧ ، ٤٨ : ٤٩ ، ٥٠ : ٥١ ، ٥٢ : ٥٣ ، ٥٤ : ٥٥ ، ٥٦ : ٥٧ ، ٥٨ : ٥٩ ، ٦٠ : ٦١ ، ٦٢ : ٦٣ ، ٦٤ : ٦٥ ، ٦٦ : ٦٧ ، ٦٨ : ٦٩ ، ٧٠ : ٧١ ، ٧٢ : ٧٣ ، ٧٤ : ٧٥ ، ٧٦ : ٧٧ ، ٧٨ : ٧٩ ، ٨٠ : ٨١ ، ٨٢ : ٨٣ ، ٨٤ : ٨٥ ، ٨٦ : ٨٧ ، ٨٨ : ٨٩ ، ٩٠ : ٩١ ، ٩٢ : ٩٣ ، ٩٤ : ٩٥ ، ٩٦ : ٩٧ ، ٩٨ : ٩٩ ، ١٠٠ : ١٠١

(٢) القصيدة ٣٤ : ٣٥ ، ٣٦ : ٣٧ ، ٣٨ : ٣٩ ، ٤٠ : ٤١ ، ٤٢ : ٤٣ ، ٤٤ : ٤٥ ، ٤٦ : ٤٧ ، ٤٨ : ٤٩ ، ٥٠ : ٥١ ، ٥٢ : ٥٣ ، ٥٤ : ٥٥ ، ٥٦ : ٥٧ ، ٥٨ : ٥٩ ، ٦٠ : ٦١ ، ٦٢ : ٦٣ ، ٦٤ : ٦٥ ، ٦٦ : ٦٧ ، ٦٨ : ٦٩ ، ٧٠ : ٧١ ، ٧٢ : ٧٣ ، ٧٤ : ٧٥ ، ٧٦ : ٧٧ ، ٧٨ : ٧٩ ، ٨٠ : ٨١ ، ٨٢ : ٨٣ ، ٨٤ : ٨٥ ، ٨٦ : ٨٧ ، ٨٨ : ٨٩ ، ٩٠ : ٩١ ، ٩٢ : ٩٣ ، ٩٤ : ٩٥ ، ٩٦ : ٩٧ ، ٩٨ : ٩٩ ، ١٠٠ : ١٠١

(٣) مثل ما في القصيدة ١ : ٢ ، ٣ : ٤ ، ٥ : ٦ ، ٧ : ٨ ، ٩ : ١٠ ، ١١ : ١٢ ، ١٣ : ١٤ ، ١٥ : ١٦ ، ١٧ : ١٨ ، ١٩ : ٢٠ ، ٢١ : ٢٢ ، ٢٣ : ٢٤ ، ٢٥ : ٢٦ ، ٢٧ : ٢٨ ، ٢٩ : ٣٠ ، ٣١ : ٣٢ ، ٣٣ : ٣٤ ، ٣٥ : ٣٦ ، ٣٧ : ٣٨ ، ٣٩ : ٤٠ ، ٤١ : ٤٢ ، ٤٣ : ٤٤ ، ٤٥ : ٤٦ ، ٤٧ : ٤٨ ، ٤٩ : ٥٠ ، ٥١ : ٥٢ ، ٥٣ : ٥٤ ، ٥٥ : ٥٦ ، ٥٧ : ٥٨ ، ٥٩ : ٦٠ ، ٦١ : ٦٢ ، ٦٣ : ٦٤ ، ٦٥ : ٦٦ ، ٦٧ : ٦٨ ، ٦٩ : ٧٠ ، ٧١ : ٧٢ ، ٧٣ : ٧٤ ، ٧٥ : ٧٦ ، ٧٧ : ٧٨ ، ٧٩ : ٨٠ ، ٨١ : ٨٢ ، ٨٣ : ٨٤ ، ٨٥ : ٨٦ ، ٨٧ : ٨٨ ، ٨٩ : ٩٠ ، ٩١ : ٩٢ ، ٩٣ : ٩٤ ، ٩٥ : ٩٦ ، ٩٧ : ٩٨ ، ٩٩ : ١٠٠ ، ١٠١ : ١٠٢

(٤) ٢٩ : ٧ - ٣٢ : ٣٣ ، ٣٤ : ٣٥ ، ٣٦ : ٣٧ ، ٣٨ : ٣٩ ، ٤٠ : ٤١ ، ٤٢ : ٤٣ ، ٤٤ : ٤٥ ، ٤٦ : ٤٧ ، ٤٨ : ٤٩ ، ٥٠ : ٥١ ، ٥١ : ٥٢ ، ٥٢ : ٥٣ ، ٥٣ : ٥٤ ، ٥٤ : ٥٥ ، ٥٥ : ٥٦ ، ٥٦ : ٥٧ ، ٥٧ : ٥٨ ، ٥٨ : ٥٩ ، ٥٩ : ٦٠ ، ٦٠ : ٦١ ، ٦١ : ٦٢ ، ٦٢ : ٦٣ ، ٦٣ : ٦٤ ، ٦٤ : ٦٥ ، ٦٥ : ٦٦ ، ٦٦ : ٦٧ ، ٦٧ : ٦٨ ، ٦٨ : ٦٩ ، ٦٩ : ٧٠ ، ٧٠ : ٧١ ، ٧١ : ٧٢ ، ٧٢ : ٧٣ ، ٧٣ : ٧٤ ، ٧٤ : ٧٥ ، ٧٥ : ٧٦ ، ٧٦ : ٧٧ ، ٧٧ : ٧٨ ، ٧٨ : ٧٩ ، ٧٩ : ٨٠ ، ٨٠ : ٨١ ، ٨١ : ٨٢ ، ٨٢ : ٨٣ ، ٨٣ : ٨٤ ، ٨٤ : ٨٥ ، ٨٥ : ٨٦ ، ٨٦ : ٨٧ ، ٨٧ : ٨٨ ، ٨٨ : ٨٩ ، ٨٩ : ٩٠ ، ٩٠ : ٩١ ، ٩١ : ٩٢ ، ٩٢ : ٩٣ ، ٩٣ : ٩٤ ، ٩٤ : ٩٥ ، ٩٥ : ٩٦ ، ٩٦ : ٩٧ ، ٩٧ : ٩٨ ، ٩٨ : ٩٩ ، ٩٩ : ١٠٠ ، ١٠٠ : ١٠١

المعنى بغير البيت التالى ، مثل تضمين الأعشى بصلة الموصول ، وجعل صلته فى البيت التالى ^(١) ، أو تضمينه بالفعل الناقص (صار) ، وجعل خبره فى البيت الذى يليه ^(٢) ، وتضمينه بالفعل وجعل فاعله فى البيت التالى ^(٣) ومثل تعليق الجار والمجرور بقافية البيت السابق . ^(٤)

والحديث عن وحدة القصيدة يسلمنا إلى الحديث عن الاستدارة ، التى هى صورة من صور الترابط الذى يقوم بين الأبيات . والمقصود بالاستدارة هو توالى مجموعة متلاحمة من الأبيات تجرى على نظام متسق ، يقوم فيه كل بيت بنفسه فى معناه ، ولكن المعنى العام لا يتم إلا بالبيت الأخير منها . وقد أكثر الأعشى من هذا الأسلوب فى شعره — وتأثر به الأخطل فيه — وهو أسلوب مشوق يثير السامع ، ويبعثه على تتبع الكلام حتى يبلغ نهايته ومداه . فمن ذلك مثلاً قوله فى مدح إياس بن قبيصة الطائى (٢١ : ٣٨ — ٤١) :

إِذَا أَذْجُوا لَيْلَةً وَالرَّكَاءَ بُ خُوصٌ تَخَضَّضَ أَشْوَاهُهَا
وَتَسْمَعُ فِيهَا كَهَيِّ وَأَقْدَمِي وَمَرْسُوبٌ خَيْلٍ وَأَعْطَاهَا
وَنَهْنَهَ مِنْهُ لَهُ الْوَازِعُو نَ حَتَّى إِذَا حَانَ إِرْسَاؤها
أَجِيَلَتْ كَمَرٌ ذُنُوبُ الْقَرَمَى فَأَلْوَى بِمَنْ حَانَ إِشْعَاهَا

فكل بيت من هذه الأبيات يقوم بنفسه ، ولكن جواب الشرط فى البيت الأول ، لا يجىء إلا فى البيت الأخير ، الذى يتم به المعنى . والسامع يظل متتبعا للشاعر ، معلقا انتباهه بما يتوالى من أبيات ، حتى يستريح إلى البيت الأخير ، فيقع من نفسه موقع الخاتمة من القصة المثيرة .

ومن أمثلته كذلك قوله ، من قصيدة يمدح بها قيس بن معد يكرب (٤١ : ٥ — ٤٣) :

فِيَارُبُّ نَاعِيَةٍ مِنْهُمْ تَشْدُ اللَّفَاقَ عَلَيْهَا إِذَا رَا
تَنُوطُ النَّوْمِ وَتَأْبَى الْغَبُو قَ مِنْ سِنَةِ السَّوْمِ إِلَّا نَهَارَا
مَلَكَتْ فَعَانَقَتْهَا لَيْلَةً تَنْصُ الْعُقُودَ وَتَدْعُو يَسَارَا

فخبر المبتدأ فى البيت الأول (ناعية) ، لا يجىء إلا فى البيت الأخير (ملكت) . . .

ومنه قوله فى مدح هذلة (١٣ : ٥٨ — ٦١) :

وَمَا بُجَّاورُ رِهْتِ إِنْ عَرَضَتْ لَهُ قَدْ كَادَ يَسْمُو إِلَى الْجُرْفَيْنِ وَاطْلَمَا
يَجِيشُ طُوفَانُهُ إِذْ عَبَّ مُحْتَفِلًا يَكَادُ يِعَاوُ رَبِّي الْجُرْفَيْنِ مُطْلَمَا

(١) ٣٩ : ١٧ — ١٨

(٢) ١٢ : ٤ — ٦

(٣) ٤٠ : ٣ — ٤

(٤) ٣٩ : ٢١ — ٢٢ . وتراجع الأمثلة على الفكرة عامة فى ١ : ١ — ٢ و ١٥ — ١٦ و ٣٣ — ٣٤ و ٣٥ : ١١ — ١٢ و ٧ — ٨ و ١٠ : ١٢ — ١٣ و ٣٤ : ٥٤ و ٣٧ — ٣٨ : ٢٢ — ٢٣ و ٩٦ : ١٧ — ١٨ و ١٠٦ : ٦ — ٧ و ١٨ — ١٩ و ٣٣ — ٣٤ و ٣٥ : ٣٦ — ٣٧ و ٦ : ٧ — ٨ و ١٠ : ١٢ — ١٣ و ٥٤ : ٣٦ — ٣٧ و ١٩ : ١٨ — ١٩ : ٢٠ و ١٩٦ : ١٧ — ١٨ : ٢٠ و ٢١ : ٢٢ و ٢٣ — ٢٤ و ٢٥ : ٢٦ — ٢٧ و ٢٨ : ٢٩ و ٣٠ : ٣١ و ٣٢ : ٣٣ و ٣٤ : ٣٥ و ٣٦ : ٣٧ و ٣٨ : ٣٩ و ٤٠ : ٤١ و ٤٢ : ٤٣ و ٤٤ : ٤٥ و ٤٦ : ٤٧ و ٤٨ : ٤٩ و ٥٠ : ٥١ و ٥٢ : ٥٣ و ٥٤ : ٥٥ و ٥٦ : ٥٧ و ٥٨ : ٥٩ و ٦٠ : ٦١ و ٦٢ : ٦٣ و ٦٤ : ٦٥ و ٦٦ : ٦٧ و ٦٨ : ٦٩ و ٧٠ : ٧١ و ٧٢ : ٧٣ و ٧٤ : ٧٥ و ٧٦ : ٧٧ و ٧٨ : ٧٩ و ٨٠ : ٨١ و ٨٢ : ٨٣ و ٨٤ : ٨٥ و ٨٦ : ٨٧ و ٨٨ : ٨٩ و ٩٠ : ٩١ و ٩٢ : ٩٣ و ٩٤ : ٩٥ و ٩٦ : ٩٧ و ٩٨ : ٩٩ و ١٠٠ : ١٠١ و ١٠٢ : ١٠٣ و ١٠٤ : ١٠٥ و ١٠٦ : ١٠٧ و ١٠٨ : ١٠٩ و ١١٠ : ١١١ و ١١٢ : ١١٣ و ١١٤ : ١١٥ و ١١٦ : ١١٧ و ١١٨ : ١١٩ و ١٢٠ : ١٢١ و ١٢٢ : ١٢٣ و ١٢٤ : ١٢٥ و ١٢٦ : ١٢٧ و ١٢٨ : ١٢٩ و ١٣٠ : ١٣١ و ١٣٢ : ١٣٣ و ١٣٤ : ١٣٥ و ١٣٦ : ١٣٧ و ١٣٨ : ١٣٩ و ١٤٠ : ١٤١ و ١٤٢ : ١٤٣ و ١٤٤ : ١٤٥ و ١٤٦ : ١٤٧ و ١٤٨ : ١٤٩ و ١٥٠ : ١٥١ و ١٥٢ : ١٥٣ و ١٥٤ : ١٥٥ و ١٥٦ : ١٥٧ و ١٥٨ : ١٥٩ و ١٦٠ : ١٦١ و ١٦٢ : ١٦٣ و ١٦٤ : ١٦٥ و ١٦٦ : ١٦٧ و ١٦٨ : ١٦٩ و ١٧٠ : ١٧١ و ١٧٢ : ١٧٣ و ١٧٤ : ١٧٥ و ١٧٦ : ١٧٧ و ١٧٨ : ١٧٩ و ١٨٠ : ١٨١ و ١٨٢ : ١٨٣ و ١٨٤ : ١٨٥ و ١٨٦ : ١٨٧ و ١٨٨ : ١٨٩ و ١٩٠ : ١٩١ و ١٩٢ : ١٩٣ و ١٩٤ : ١٩٥ و ١٩٦ : ١٩٧ و ١٩٨ : ١٩٩ و ٢٠٠ : ٢٠١ و ٢٠٢ : ٢٠٣ و ٢٠٤ : ٢٠٥ و ٢٠٦ : ٢٠٧ و ٢٠٨ : ٢٠٩ و ٢١٠ : ٢١١ و ٢١٢ : ٢١٣ و ٢١٤ : ٢١٥ و ٢١٦ : ٢١٧ و ٢١٨ : ٢١٩ و ٢٢٠ : ٢٢١ و ٢٢٢ : ٢٢٣ و ٢٢٤ : ٢٢٥ و ٢٢٦ : ٢٢٧ و ٢٢٨ : ٢٢٩ و ٢٣٠ : ٢٣١ و ٢٣٢ : ٢٣٣ و ٢٣٤ : ٢٣٥ و ٢٣٦ : ٢٣٧ و ٢٣٨ : ٢٣٩ و ٢٤٠ : ٢٤١ و ٢٤٢ : ٢٤٣ و ٢٤٤ : ٢٤٥ و ٢٤٦ : ٢٤٧ و ٢٤٨ : ٢٤٩ و ٢٥٠ : ٢٥١ و ٢٥٢ : ٢٥٣ و ٢٥٤ : ٢٥٥ و ٢٥٦ : ٢٥٧ و ٢٥٨ : ٢٥٩ و ٢٦٠ : ٢٦١ و ٢٦٢ : ٢٦٣ و ٢٦٤ : ٢٦٥ و ٢٦٦ : ٢٦٧ و ٢٦٨ : ٢٦٩ و ٢٧٠ : ٢٧١ و ٢٧٢ : ٢٧٣ و ٢٧٤ : ٢٧٥ و ٢٧٦ : ٢٧٧ و ٢٧٨ : ٢٧٩ و ٢٨٠ : ٢٨١ و ٢٨٢ : ٢٨٣ و ٢٨٤ : ٢٨٥ و ٢٨٦ : ٢٨٧ و ٢٨٨ : ٢٨٩ و ٢٩٠ : ٢٩١ و ٢٩٢ : ٢٩٣ و ٢٩٤ : ٢٩٥ و ٢٩٦ : ٢٩٧ و ٢٩٨ : ٢٩٩ و ٣٠٠ : ٣٠١ و ٣٠٢ : ٣٠٣ و ٣٠٤ : ٣٠٥ و ٣٠٦ : ٣٠٧ و ٣٠٨ : ٣٠٩ و ٣١٠ : ٣١١ و ٣١٢ : ٣١٣ و ٣١٤ : ٣١٥ و ٣١٦ : ٣١٧ و ٣١٨ : ٣١٩ و ٣٢٠ : ٣٢١ و ٣٢٢ : ٣٢٣ و ٣٢٤ : ٣٢٥ و ٣٢٦ : ٣٢٧ و ٣٢٨ : ٣٢٩ و ٣٣٠ : ٣٣١ و ٣٣٢ : ٣٣٣ و ٣٣٤ : ٣٣٥ و ٣٣٦ : ٣٣٧ و ٣٣٨ : ٣٣٩ و ٣٤٠ : ٣٤١ و ٣٤٢ : ٣٤٣ و ٣٤٤ : ٣٤٥ و ٣٤٦ : ٣٤٧ و ٣٤٨ : ٣٤٩ و ٣٥٠ : ٣٥١ و ٣٥٢ : ٣٥٣ و ٣٥٤ : ٣٥٥ و ٣٥٦ : ٣٥٧ و ٣٥٨ : ٣٥٩ و ٣٦٠ : ٣٦١ و ٣٦٢ : ٣٦٣ و ٣٦٤ : ٣٦٥ و ٣٦٦ : ٣٦٧ و ٣٦٨ : ٣٦٩ و ٣٧٠ : ٣٧١ و ٣٧٢ : ٣٧٣ و ٣٧٤ : ٣٧٥ و ٣٧٦ : ٣٧٧ و ٣٧٨ : ٣٧٩ و ٣٨٠ : ٣٨١ و ٣٨٢ : ٣٨٣ و ٣٨٤ : ٣٨٥ و ٣٨٦ : ٣٨٧ و ٣٨٨ : ٣٨٩ و ٣٩٠ : ٣٩١ و ٣٩٢ : ٣٩٣ و ٣٩٤ : ٣٩٥ و ٣٩٦ : ٣٩٧ و ٣٩٨ : ٣٩٩ و ٤٠٠ : ٤٠١ و ٤٠٢ : ٤٠٣ و ٤٠٤ : ٤٠٥ و ٤٠٦ : ٤٠٧ و ٤٠٨ : ٤٠٩ و ٤١٠ : ٤١١ و ٤١٢ : ٤١٣ و ٤١٤ : ٤١٥ و ٤١٦ : ٤١٧ و ٤١٨ : ٤١٩ و ٤٢٠ : ٤٢١ و ٤٢٢ : ٤٢٣ و ٤٢٤ : ٤٢٥ و ٤٢٦ : ٤٢٧ و ٤٢٨ : ٤٢٩ و ٤٣٠ : ٤٣١ و ٤٣٢ : ٤٣٣ و ٤٣٤ : ٤٣٥ و ٤٣٦ : ٤٣٧ و ٤٣٨ : ٤٣٩ و ٤٤٠ : ٤٤١ و ٤٤٢ : ٤٤٣ و ٤٤٤ : ٤٤٥ و ٤٤٦ : ٤٤٧ و ٤٤٨ : ٤٤٩ و ٤٥٠ : ٤٥١ و ٤٥٢ : ٤٥٣ و ٤٥٤ : ٤٥٥ و ٤٥٦ : ٤٥٧ و ٤٥٨ : ٤٥٩ و ٤٦٠ : ٤٦١ و ٤٦٢ : ٤٦٣ و ٤٦٤ : ٤٦٥ و ٤٦٦ : ٤٦٧ و ٤٦٨ : ٤٦٩ و ٤٧٠ : ٤٧١ و ٤٧٢ : ٤٧٣ و ٤٧٤ : ٤٧٥ و ٤٧٦ : ٤٧٧ و ٤٧٨ : ٤٧٩ و ٤٨٠ : ٤٨١ و ٤٨٢ : ٤٨٣ و ٤٨٤ : ٤٨٥ و ٤٨٦ : ٤٨٧ و ٤٨٨ : ٤٨٩ و ٤٩٠ : ٤٩١ و ٤٩٢ : ٤٩٣ و ٤٩٤ : ٤٩٥ و ٤٩٦ : ٤٩٧ و ٤٩٨ : ٤٩٩ و ٥٠٠ : ٥٠١ و ٥٠٢ : ٥٠٣ و ٥٠٤ : ٥٠٥ و ٥٠٦ : ٥٠٧ و ٥٠٨ : ٥٠٩ و ٥١٠ : ٥١١ و ٥١٢ : ٥١٣ و ٥١٤ : ٥١٥ و ٥١٦ : ٥١٧ و ٥١٨ : ٥١٩ و ٥٢٠ : ٥٢١ و ٥٢٢ : ٥٢٣ و ٥٢٤ : ٥٢٥ و ٥٢٦ : ٥٢٧ و ٥٢٨ : ٥٢٩ و ٥٣٠ : ٥٣١ و ٥٣٢ : ٥٣٣ و ٥٣٤ : ٥٣٥ و ٥٣٦ : ٥٣٧ و ٥٣٨ : ٥٣٩ و ٥٤٠ : ٥٤١ و ٥٤٢ : ٥٤٣ و ٥٤٤ : ٥٤٥ و ٥٤٦ : ٥٤٧ و ٥٤٨ : ٥٤٩ و ٥٥٠ : ٥٥١ و ٥٥٢ : ٥٥٣ و ٥٥٤ : ٥٥٥ و ٥٥٦ : ٥٥٧ و ٥٥٨ : ٥٥٩ و ٥٦٠ : ٥٦١ و ٥٦٢ : ٥٦٣ و ٥٦٤ : ٥٦٥ و ٥٦٦ : ٥٦٧ و ٥٦٨ : ٥٦٩ و ٥٧٠ : ٥٧١ و ٥٧٢ : ٥٧٣ و ٥٧٤ : ٥٧٥ و ٥٧٦ : ٥٧٧ و ٥٧٨ : ٥٧٩ و ٥٨٠ : ٥٨١ و ٥٨٢ : ٥٨٣ و ٥٨٤ : ٥٨٥ و ٥٨٦ : ٥٨٧ و ٥٨٨ : ٥٨٩ و ٥٩٠ : ٥٩١ و ٥٩٢ : ٥٩٣ و ٥٩٤ : ٥٩٥ و ٥٩٦ : ٥٩٧ و ٥٩٨ : ٥٩٩ و ٦٠٠ : ٦٠١ و ٦٠٢ : ٦٠٣ و ٦٠٤ : ٦٠٥ و ٦٠٦ : ٦٠٧ و ٦٠٨ : ٦٠٩ و ٦١٠ : ٦١١ و ٦١٢ : ٦١٣ و ٦١٤ : ٦١٥ و ٦١٦ : ٦١٧ و ٦١٨ : ٦١٩ و ٦٢٠ : ٦٢١ و ٦٢٢ : ٦٢٣ و ٦٢٤ : ٦٢٥ و ٦٢٦ : ٦٢٧ و ٦٢٨ : ٦٢٩ و ٦٣٠ : ٦٣١ و ٦٣٢ : ٦٣٣ و ٦٣٤ : ٦٣٥ و ٦٣٦ : ٦٣٧ و ٦٣٨ : ٦٣٩ و ٦٤٠ : ٦٤١ و ٦٤٢ : ٦٤٣ و ٦٤٤ : ٦٤٥ و ٦٤٦ : ٦٤٧ و ٦٤٨ : ٦٤٩ و ٦٥٠ : ٦٥١ و ٦٥٢ : ٦٥٣ و ٦٥٤ : ٦٥٥ و ٦٥٦ : ٦٥٧ و ٦٥٨ : ٦٥٩ و ٦٦٠ : ٦٦١ و ٦٦٢ : ٦٦٣ و ٦٦٤ : ٦٦٥ و ٦٦٦ : ٦٦٧ و ٦٦٨ : ٦٦٩ و ٦٧٠ : ٦٧١ و ٦٧٢ : ٦٧٣ و ٦٧٤ : ٦٧٥ و ٦٧٦ : ٦٧٧ و ٦٧٨ : ٦٧٩ و ٦٨٠ : ٦٨١ و ٦٨٢ : ٦٨٣ و ٦٨٤ : ٦٨٥ و ٦٨٦ : ٦٨٧ و ٦٨٨ : ٦٨٩ و ٦٩٠ : ٦٩١ و ٦٩٢ : ٦٩٣ و ٦٩٤ : ٦٩٥ و ٦٩٦ : ٦٩٧ و ٦٩٨ : ٦٩٩ و ٧٠٠ : ٧٠١ و ٧٠٢ : ٧٠٣ و ٧٠٤ : ٧٠٥ و ٧٠٦ : ٧٠٧ و ٧٠٨ : ٧٠٩ و ٧١٠ : ٧١١ و ٧١٢ : ٧١٣ و ٧١٤ : ٧١٥ و ٧١٦ : ٧١٧ و ٧١٨ : ٧١٩ و ٧٢٠ : ٧٢١ و ٧٢٢ : ٧٢٣ و ٧٢٤ : ٧٢٥ و ٧٢٦ : ٧٢٧ و ٧٢٨ : ٧٢٩ و ٧٣٠ : ٧٣١ و ٧٣٢ : ٧٣٣ و ٧٣٤ : ٧٣٥ و ٧٣٦ : ٧٣٧ و ٧٣٨ : ٧٣٩ و ٧٤٠ : ٧٤١ و ٧٤٢ : ٧٤٣ و ٧٤٤ : ٧٤٥ و ٧٤٦ : ٧٤٧ و ٧٤٨ : ٧٤٩ و ٧٥٠ : ٧٥١ و ٧٥٢ : ٧٥٣ و ٧٥٤ : ٧٥٥ و ٧٥٦ : ٧٥٧ و ٧٥٨ : ٧٥٩ و ٧٦٠ : ٧٦١ و ٧٦٢ : ٧٦٣ و ٧٦٤ : ٧٦٥ و ٧٦٦ : ٧٦٧ و ٧٦٨ : ٧٦٩ و ٧٧٠ : ٧٧١ و ٧٧٢ : ٧٧٣ و ٧٧٤ : ٧٧٥ و ٧٧٦ : ٧٧٧ و ٧٧٨ : ٧٧٩ و ٧٨٠ : ٧٨١ و ٧٨٢ : ٧٨٣ و ٧٨٤ : ٧٨٥ و ٧٨٦ : ٧٨٧ و ٧٨٨ : ٧٨٩ و ٧٩٠ : ٧٩١ و ٧٩٢ : ٧٩٣ و ٧٩٤ : ٧٩٥ و ٧٩٦ : ٧٩٧ و ٧٩٨ : ٧٩٩ و ٨٠٠ : ٨٠١ و ٨٠٢ : ٨٠٣ و ٨٠٤ : ٨٠٥ و ٨٠٦ : ٨٠٧ و ٨٠٨ : ٨٠٩ و ٨١٠ : ٨١١ و ٨١٢ : ٨١٣ و ٨١٤ : ٨١٥ و ٨١٦ : ٨١٧ و ٨١٨ : ٨١٩ و ٨٢٠ : ٨٢١ و ٨٢٢ : ٨٢٣ و ٨٢٤ : ٨٢٥ و ٨٢٦ : ٨٢٧ و ٨٢٨ : ٨٢٩ و ٨٣٠ : ٨٣١ و ٨٣٢ : ٨٣٣ و ٨٣٤ : ٨٣٥ و ٨٣٦ : ٨٣٧ و ٨٣٨ : ٨٣٩ و ٨٤٠ : ٨٤١ و ٨٤٢ : ٨٤٣ و ٨٤٤ : ٨٤٥ و ٨٤٦ : ٨٤٧ و ٨٤٨ : ٨٤٩ و ٨٥٠ : ٨٥١ و ٨٥٢ : ٨٥٣ و ٨٥٤ : ٨٥٥ و ٨٥٦ : ٨٥٧ و ٨٥٨ : ٨٥٩ و ٨٦٠ : ٨٦١ و ٨٦٢ : ٨٦٣ و ٨٦٤ : ٨٦٥ و ٨٦٦ : ٨٦٧ و ٨٦٨ : ٨٦٩ و ٨٧٠ : ٨٧١ و ٨٧٢ : ٨٧٣ و ٨٧٤ : ٨٧٥ و ٨٧٦ : ٨٧٧ و ٨٧٨ : ٨٧٩ و ٨٨٠ : ٨٨١ و ٨٨٢ : ٨٨٣ و ٨٨٤ : ٨٨٥ و ٨٨٦ : ٨٨٧ و ٨٨٨ : ٨٨٩ و ٨٩٠ : ٨٩١ و ٨٩٢ : ٨٩٣ و ٨٩٤ : ٨٩٥ و ٨٩٦ : ٨٩٧ و ٨٩٨ : ٨٩٩ و ٩٠٠ : ٩٠١ و ٩٠٢ : ٩٠٣ و ٩٠٤ : ٩٠٥ و ٩٠٦ : ٩٠٧ و ٩٠٨ : ٩٠٩ و ٩١٠ : ٩١١ و ٩١٢ : ٩١٣ و ٩١٤ : ٩١٥ و ٩١٦ : ٩١٧ و ٩١٨ : ٩١٩ و ٩٢٠ : ٩٢١ و ٩٢٢ : ٩٢٣ و ٩٢٤ : ٩٢٥ و ٩٢٦ : ٩٢٧ و ٩٢٨ : ٩٢٩ و ٩٣٠ : ٩٣١ و ٩٣٢ : ٩٣٣ و ٩٣٤ : ٩٣٥ و ٩٣٦ : ٩٣٧ و ٩٣٨ : ٩٣٩ و ٩٤٠ : ٩٤١ و ٩٤٢ : ٩٤٣ و ٩٤٤ : ٩٤٥ و ٩٤٦ : ٩٤٧ و ٩٤٨ : ٩٤٩ و ٩٥٠ : ٩٥١ و ٩٥٢ : ٩٥٣ و ٩٥٤ : ٩٥٥ و ٩٥٦ : ٩٥٧ و ٩٥٨ : ٩٥٩ و ٩٦٠ : ٩٦١ و ٩٦٢ : ٩٦٣ و ٩٦٤ : ٩٦٥ و ٩٦٦ : ٩٦٧ و ٩٦٨ : ٩٦٩ و ٩٧٠ : ٩٧١ و ٩٧٢ : ٩٧٣ و ٩٧٤ : ٩٧٥ و ٩٧٦ : ٩٧٧ و ٩٧٨ : ٩٧٩ و ٩٨٠ : ٩٨١ و ٩٨٢ : ٩٨٣ و ٩٨٤ : ٩٨٥ و ٩٨٦ : ٩٨٧ و ٩٨٨ : ٩٨٩ و ٩٩٠ : ٩٩١ و ٩٩٢ : ٩٩٣ و ٩٩٤ : ٩٩٥ و ٩٩٦ : ٩٩٧ و ٩٩٨ : ٩٩٩ و ١٠٠٠ : ١٠٠١ و ١٠٠٢ : ١٠٠٣ و ١٠٠٤ : ١٠٠٥ و ١٠٠٦ : ١٠٠٧ و ١٠٠٨ : ١٠٠٩ و ١٠١٠ : ١٠١١ و ١٠١٢ : ١٠١٣ و ١٠١٤ : ١٠١٥ و ١٠١٦ : ١٠١٧ و ١٠١٨ : ١٠١٩ و ١٠٢٠ : ١٠٢١ و ١٠٢٢ : ١٠٢٣ و ١٠٢٤ : ١٠٢٥ و ١٠٢٦ : ١٠٢٧ و ١٠٢٨ : ١٠٢٩ و ١٠٣٠ : ١٠٣١ و ١٠٣٢ : ١٠٣٣ و ١٠٣٤ : ١٠٣٥ و ١٠٣٦ : ١٠٣٧ و ١٠٣٨ : ١٠٣٩ و ١٠٤٠ : ١٠٤١ و ١٠٤٢ : ١٠٤٣ و ١٠٤٤ : ١٠٤٥ و ١٠٤٦ : ١٠٤٧ و ١٠٤٨ : ١٠٤٩ و ١٠٥٠ : ١٠٥١ و ١٠٥٢ : ١٠٥٣ و ١٠٥٤ : ١٠٥٥ و ١٠٥٦ : ١٠٥٧ و ١٠٥٨ : ١٠٥٩ و ١٠٦٠ : ١٠٦١ و ١٠٦٢ : ١٠٦٣ و ١٠٦٤ : ١٠٦٥ و ١٠٦٦ : ١٠٦٧ و ١٠٦٨ : ١٠٦٩ و ١٠٧٠ : ١٠٧١ و ١٠٧٢ : ١٠٧٣ و ١٠٧٤ : ١٠٧٥ و ١٠٧٦ : ١٠٧٧ و ١٠٧٨ : ١٠٧٩ و ١٠٨٠ : ١٠٨١ و ١٠٨٢ : ١٠٨٣ و ١٠٨٤ : ١٠٨٥ و ١٠٨٦ : ١٠٨٧ و ١٠٨٨ : ١٠٨٩ و ١٠٩٠ : ١٠٩١ و ١٠٩٢ : ١٠٩٣ و ١٠٩٤ : ١٠٩٥ و ١٠٩٦ : ١٠٩٧ و ١٠٩٨ : ١٠٩٩ و ١١٠٠ : ١١٠١ و ١١٠٢ : ١١٠٣ و ١١٠٤ : ١١٠٥ و ١١٠٦ : ١١٠٧ و ١١٠٨ : ١١٠٩ و ١١١٠ : ١١١١ و ١١١٢ : ١١١٣ و ١١١٤ : ١١١٥ و ١١١٦ : ١١١٧ و ١١١٨ : ١١١٩ و ١١٢٠ : ١١٢١ و ١١٢٢ : ١١٢٣ و ١١٢٤ : ١١٢٥ و ١١٢٦ : ١١٢٧ و ١١٢٨ : ١١٢٩ و ١١٣٠ : ١١٣١ و ١١٣٢ : ١١٣٣ و ١١٣٤ : ١١٣٥ و ١١٣٦ : ١١٣٧ و ١١٣٨ : ١١٣٩ و ١١٤٠ : ١١٤١ و ١١٤٢ : ١١٤٣ و ١١٤٤ : ١١٤٥ و ١١٤٦ : ١١٤٧ و ١١٤٨ : ١١٤٩ و ١١٥٠ : ١١٥١ و ١١٥٢ : ١١٥٣ و ١١٥٤ : ١١٥٥ و ١١٥٦ : ١١٥٧ و ١١٥٨ : ١١٥٩ و ١١٦٠ : ١١٦١ و ١١٦٢ : ١١٦٣ و ١١٦٤ : ١١٦٥ و ١١٦٦ : ١١٦٧ و ١١٦٨ : ١١٦٩ و ١١٧٠ : ١١٧١ و ١١٧٢ : ١١٧٣ و ١١٧٤ : ١١٧٥ و ١١٧٦ : ١١٧٧ و ١١٧٨ : ١١٧٩ و ١١٨٠ : ١١٨١ و ١١٨٢ : ١١٨٣ و ١١٨٤ : ١١٨٥ و ١١٨٦ : ١١٨٧ و ١١٨٨ : ١١٨٩ و ١١٩٠ : ١١٩١ و ١١٩٢ : ١١٩٣ و ١١٩٤ : ١١٩٥ و ١١٩٦ : ١١٩٧ و ١١٩٨ : ١١٩٩ و ١٢٠٠ : ١٢٠١ و ١٢٠٢ : ١٢٠٣ و ١٢٠٤ : ١٢٠٥ و ١٢٠٦ : ١٢٠٧ و ١٢٠٨ : ١٢٠٩ و ١٢١٠ : ١٢١١ و ١٢١٢ : ١٢١٣ و ١٢١٤ : ١٢١٥ و ١٢١٦ : ١٢١٧ و ١٢١٨ : ١٢١٩ و ١٢٢٠ : ١٢٢١ و ١٢٢٢ : ١٢٢٣ و ١٢٢٤ : ١٢٢٥ و ١٢٢٦ : ١٢٢٧ و ١٢٢٨ : ١٢٢٩ و ١٢٣٠ : ١٢٣١ و ١٢٣٢ : ١٢٣٣ و ١٢٣٤ : ١٢٣٥ و ١٢٣٦ : ١٢٣٧ و ١٢٣٨ : ١٢٣٩ و ١٢٤٠ : ١٢٤١ و ١٢٤٢ : ١٢٤٣ و ١٢٤٤ : ١٢٤٥ و ١٢٤٦ : ١٢٤٧ و ١٢٤٨ : ١٢٤٩ و ١٢٥٠ : ١٢٥١ و ١٢٥٢ : ١٢٥٣ و ١٢٥٤ : ١٢٥٥ و ١٢٥٦ : ١٢٥٧ و ١٢٥٨ : ١٢٥٩ و ١٢٦٠ : ١٢٦١ و ١٢٦٢ : ١٢٦٣ و ١٢٦٤ : ١٢٦٥ و ١٢٦٦ : ١٢٦٧ و ١٢٦٨ : ١٢٦٩ و ١٢٧٠ : ١٢٧١ و ١٢٧٢ : ١٢٧٣ و ١٢٧٤ : ١٢٧٥ و ١٢٧٦ : ١٢٧٧ و ١٢٧٨ : ١٢٧٩ و ١٢٨٠ : ١٢٨١ و ١٢٨٢ : ١٢٨٣ و ١٢٨٤ : ١٢٨٥ و ١٢٨٦ : ١٢٨٧ و ١٢٨٨ : ١٢٨٩ و ١٢٩٠ : ١٢٩١ و ١٢٩٢ : ١٢٩٣ و ١٢٩٤ : ١٢٩٥ و ١٢٩٦ : ١٢٩٧ و ١٢٩٨ : ١٢٩٩ و ١٣٠٠ : ١٣٠١ و ١٣٠٢ : ١٣٠٣ و ١٣٠٤ : ١٣

طَابَتْ لَهُ الرِّيحُ فَاَمْتَدَّتْ غَوَارِبُهُ نَرَى حَوَالِيَهُ مِنْ مَوْجِهِ تَرَعًا
يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ حِينَ تَسْأَلُهُ إِذْ ضَنَّ ذُو الْمَالِ بِالْإِعْطَاءِ أَوْ خَدَعَا

فخبر (ما) في البيت الأول ، لا يجيء إلا في البيت الأخير . مع أن كل بيت من هذه المجموعة يقوم بنفسه في تصوير معنى جزئي ، وقد شدَّ البيتُ إلى البيت ، كما تُشدُّ اللَّبَنَةُ إلى اللَّبَنَةِ ، ليتكوّن منها في مجموعها بناء متماسك ، هو المعنى الإجمالي^(١) . أما الاستطراد ، فالشاعر يخرج فيه عن الموضوع الذي يعالجه لمناسبة عارضة ، فيمضي مع موضوعه الجديد مفصلاً فيه ، وكأنه نسي الموضوع الأصيل ، حتى يعود إليه آخر الأمر ليربط بين الموضوعين . فمن ذلك مثلاً أن يشبه ناقته بشور الوحش ، ثم يترك الناقة — وهي موضوع الحديث — ويمضي مع ثور الوحش ، يصوره وقد فاجأه المطر ، ثم طارده الصياد بكلابه ، فراح يدافع عن نفسه في جراءة ، حتى ينتصر على الكلاب بعد أن ينال منه الإجهاد . ويعود الشاعر بعد حديثه الطويل عن الثور ، ليربط بينه وبين الناقة — وهي موضوع الحديث الأصيل — فيقول إن ناقته تشبه هذا الثور ، في تخطيطها لما يعترض طريقها من عقبات وصعاب . وهذا أسلوب مشهور معروف ، جرى عليه الشعراء الجاهليون في وصف الناقة خاصة ، ولكنهم لم يستعملوه في غيرها إلا نادراً . أما الأعشى فقد توسع في هذا الأسلوب ، وجمع بينه وبين الاستدارة في بعض الأحيان^(٢) . ومن أوضح الأمثلة على هذا الأسلوب القصيدة (٥٢) في الديوان . فالأعشى يشبه صاحبه بطيبة صغيرة ، ولكنه يسترسل في الخيال ، ويبالغ في وصف هذه الطيبة الصغيرة ، ويخلع عليها أجمل صور الخنان والرفقة والضعف الذي يلائم ضعف الأنوثة الناعمة . فإذا بلغ من التصوير والتجميل ما أراد ، قال : أترى إلى هذه الطيبة الرخصة الضعيفة الصوت ، سوداء المقلتين ، التي لا تكاد تقوى رجلاها على حمل جسمها الصغير ، والتي شبت وترعرعت في رعاية أمها التي لا تكاد تفارقها ، فهي لا تخرجها المرعى إلا إذا عم الدفء والتجّ الذباب ، ولا تبعد عنها خشية أن تضل . أترى إلى هذه الطيبة الجميلة الناعمة ؟ إنها تشبه (قَتْلَةً) ، بل إن (قتلّة) لتفوقها جمالا حين تبدو سافرة^(٣) . ثم هو بعد ذلك يشبه رضاب صاحبه بالحر التي خالطها زنجبيل وتفتح مزجبالهسل . ويسترسل في الخيال مرة أخرى ، فيبالغ في وصف ما يلاقى مستخرج هذا العسل من عناء ، فهو يصعد إلى مرتفع قد أحاطت به الصحراء . ولا يزال يتحمل المتاعب في سبيل بغيته ، فيدفع عن نفسه صغار النحل التي تطن من حول راحلته ، وقد انبعثت حين هيجها الدخان^(٤) .

ولا يلبث الشاعر أن يصل بعد قليل إلى الناقة ، فيصورها جلدة جريئة وقد نال منها الكلال ، ويشبهها بشور ضامر جائع . ثم يسترسل في الخيال مرة ثالثة ، فيطيل في وصف هذا الثور على الأسلوب الجاهلي المألوف الذي قدمناه فيما سبق ، حتى إذا انتهى الشاعر من تركيب صورته على هذا النحو ، الذي هو أشبه بلوحة جمع فيها المصور كل معاني الإعياء والتعب والاستبسال ، قال إن ناقته تشبه هذه الثور الذي فصل حالته^(٥) .

(١) راجع أمثلة أخرى للاستدارة في القصائد الآتية : ٣ : ٢٢ - ٢٤ و ٥١ - ٥٣ : ٤٦ : ٣٦ - ٣٩ ، ٥٥ : ٥٨ و ٦٢ - ٦٤ ، ١٢ : ٥٥ - ٥٧ : ١٥٦ : ٣٠ - ٣٣ و ٤٤ : ٤٦ : ١٦٦ : ٢٩ - ٣١ ، ٢٨ : ٢١ - ٣٠ ، ٣١ - ٣٣ : ٢٩ ، ٢٦ - ٢٤ : ٣٢ ، ٣٩ - ٤١ ، ٥٥ : ٣٥ - ٣٦ : ٧٠ : ٦ - ٩ و ١٤ - ١٧ : ٧٢ : ٣ - ٤

(٢) راجع القصيدة ٢٨ : ٢١ - ٣٠ (٣) الآيات ٦ - ١٢ من القصيدة ٥٢ (٤) الآيات ١٨ - ٢٣ من القصيدة ٥٢

(٥) الآيات ٣١ - ٤٣ من نفس القصيدة . وراجع كذلك أمثلة أخرى للاستطراد في القصائد : ١٥ : ٤٠ - ٤٢ : ٣٢ : ٩ - ١٨ : ٣٤

أما القصص فللشاعر فيه أسلوب يميزه عن سائر الجاهليين ، ولا يكاد يجاريه فيه إلا امرؤ القيس . فهو يسوق الغزل في كثير من الأحيان على صورة حوار ، يعرض فيه مادار بينه وبين صاحبتة من حديث . وقد يحكى لنا قصته مع صاحبتة ، كيف بعث إليها برسول خبيث داهية لاتعجزه الحيلة ، وكيف تلتطف هذا الرسول في الدخول إليها والإفلات من الرقباء . ولم يزل ينازعها الحديث ، وقيم عليها الحجة ، ويضيق عليها سبل القول ، يلين حيناً ويعنف حيناً آخر ، حتى نزلت على ما يريد ، ورضيت أن تضرب معه موعداً للقاء الأعشى ، بعد أن دلته على السبيل المأمون لتجنب عيون الرقباء . ويدخل إليها الأعشى ، فيصف ما كان بينه وبينها من معاشة ومجون^(١) . ولسنا نزعم أن الأعشى قد بلغ في هذا الأسلوب ما بلغ عمر بن أبي ربيعة ، الذي وقف جهده على تجويد هذا الفن ، فقد كان قصير النفس فيه ، لا ينساق له نسق القصص ، ولا يكاد يوغل فيه . وإنما هي لمحات قصيرة خاطفة قليلا ماتطول ، إن لم تبلغ حد النضج ، فقد مهدت للذين جاءوا من بعده . وشبيه بهذا الأسلوب في الغزل ، أسلوب الشاعر في بعض خرياته^(٢) . وقد تابعه أبونواس في هذا الأسلوب ، فزاد فيه وجود ، حتى أصبح مكانه من قصص الحر يعدل مكان عمر من قصص الغزل وتلوح مسحة من هذا الأسلوب على شعر الأعشى كذلك ، حين يعرض لتصوير الأمم البائدة والملوك الذاهبين ، مستخلصاً من حياتهم العبرة والموعظة^(٣) .

وأحب أن أفرق أخيراً بين ما أسمى القصص في شعر الأعشى ، وفي الشعر العربي القديم جملة ، وبين ما يسميه الأوروبيون شعراً قصصياً (narrative) ، فمن الواضح أنني لا أنظر إلى التسمية الأوروبية ، حين أتكلم عن هذا اللون من الشعر العربي . وكل الذي قصدت إليه ، هو أن يمثل هذا الشعر يقوم على مجرد الحكاية والسرد . وهو سرد لا يجري على خطة مدبرة ، ولا يساق لهدف خاص .

(١) راجع القصيدة ٣٩ : ١٣ - ٣٥ وراجع كذلك القصائد ١٢ : ١١ - ١٦ و ٢٤ - ٢٨ : ٢٢ - ٢٩ : ٥ - ٥٤٦٩ :

٤ - ٧٨٦١٤ : ٧ - ١٣

(٢) القصائد ٨ : ٨ - ٣٤ : ٣٦٦٢٤ - ٧٨٦٥٤ : ١٣ - ٢٢

(٣) القصائد ٤ : ٥١ - ٥٥ و ٦٠ - ١٣٦٦٦ : ٩ - ١٣ و ١٧ - ٢٥ : ٢١ - ٣٣ : ٥ - ٣٦٦١٨ : ٨ - ١٥

٥٣٦ : ١ - ٥٤٦١٠ : ٢٦ - ٣٢